



## قصيدة الشتر العربية

بين سلطة الذاكرة وشعرية الرسالة

هذا الكتاب يقدم رؤية نقدية لقصيدة الشتر، عبر تحولات الشعرية العربية. فيتوقف مع الأطروحات السابقة، التي تناولت القضية في شيء من التساؤل، ويقدم مناقشة عميقة لكثير من المصطلحات، التي تتعلق بهذه الظاهرة الجمالية المعقدة، خصوصاً في مكوناتها الإيقاعية، التي أفرزتها المعطيات الثقافية، والمعرفية والجمالية، التي تنحاز إلى اللحظة وعلاقتها بالإبداع، متحررة من سلطة المؤسسة الفنية والفلسفية، وقد أختارت الدراسة نماذج تشكل آفاقاً متنوعة من الرؤى، لتكشف عن أنساق بناقية معقدة، تحتاج مزيداً من التأمل والتأويل خصوصاً في كونها الإيقاعي، الذي يؤكد حضورها المنفي عبر الذاتية الاعتيادية، وتؤكد فرضيتها الجمالية المفتوحة.



نادي الباحة الأدبي  
www.albialbaha.com

د. عبد الناصر هلال

قصيدة الشتر العربية  
بين سلطة الذاكرة وشعرية الرسالة



د. عبد الناصر هلال

# قصيدة الشتر العربية

بين سلطة الذاكرة وشعرية الرسالة



**«قصيدة النثر» العربية**  
**بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة**

**«قصيدة النثر» العربية**  
**بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة**  
**(دراسة في جماليات الإيقاع)**

الدكتور  
عبد الناصر هلال

## الفهرس

7	إهداء
11	مقدمة
37	تحولات الشعرية العربية في مصر
73	شعراء السبعينيات وصدمة الخروج
99	«قصيدة النثر» وهوية الشكل
107	جندل الشعري والنثري
121	«قصيدة النثر» بين الرفض والقبول
125	المصطلح بين الهوية والدلالة
136	«قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي
141	فوضى المصطلح - مواجهة الفراغ
191	من الموسيقى إلى الإيقاع
192	المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام
192	المرحلة الثانية: موسيقى السطر الشعري
193	المرحلة الثالثة: موسيقى الجملة الشعرية
195	المرحلة الرابعة: أو الصورة الرابعة موسيقى التدوير
213	عناصر الإيقاع وصورة
213	للإيقاع نوعان
213	المدى الزمني
219	النبر
220	التنظيم
220	الوقف
225	إشكالية العزف وشعرية الإيقاع
229	رسالة الحريري السينية



239	إيقاع البراءة في القصائد الأولى
261	إيقاعية المقامع في (كي تعود اليمامة)
281	- الحركة القصيرة
281	- الحركة الطويلة
285	إيقاع التخالف والتألف
309	الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب
327	من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري
347	إيقاع النهر البصري
355	المصادر
357	المراجع
362	دوريات

## إهداء

إلى الأديب الناقد د. حسن حجاب الحازمي

والشاعر إبراهيم صعابي

والشاعر حسن الزهراني

اعترافاً وحباً

عبد الناصر

لا راحة مع الخلق، فارجع إلى الحق فهو أولى لك، فإن  
عاشرتهم على ما هم عليه بعدت عن الحق، وإن  
عاشرتهم على ما أنت عليه قتلوك، فالستر أولى لك.

(ابن عربي)

ما من شيء يغري بالنشيد، ولا - حتى بالثناء. فمن أين  
يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال،  
فيما الكون يعج بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن  
خارج الكون؟ أم من خارج الروح؟

(رفعت سلام)

أدركت اليوم أنني عاشقة زرقاء،  
وأن الألوان القائمة تفيض حلاوة

\*\*\*\*\*

استيقظ مهدي على عبق أنوثة  
داعب شعرات شقر تكتنف ذراعي  
وفي احتماء الحضن وشهوة البقاء  
تكرست الصبوة حصاناً في عينيك

أرقبك، أمشط آهاتي

تسقط فوق خذك المكتوب بي

تدرك الآن أنني امرأة تهوى الموت

(جميلة العبيدي)

## مقدمة

منذ ثلاثين عامًا تتوق نفسي إلى المغامرة، وترى فيها وجودًا حيًا فاعلاً، يؤكد خصوصية الذات التي وهبها الله للإنسان في اختياراته، ويؤكد قدرته على التواصل؛ من خلال هذا اليقين انتسبت إلى إبداع التساؤل وضقت ذرعًا بإبداع الممكن، فكتبت عذابات الروح وانكساراتها وتهدمها الطالع من عنقوان الشباب في عناوين شعرية اختصرت هياجها وتمزدها وانطلاقها إلى إيقاع الحياة، فاصدرت ديوانًا يدين بالولاء للتفعيلة التي كان لها سطوة الغناء في تلك الفترة ويحمل شرارة الخروج الأولى من بكائيات الزمن الجميل، أو بلاغة الغناء والنحيب، كان عنوانه: «الخروج واشتعال سوسنة»<sup>(1)</sup>، وكان للعنوان إشارته الدالة على تلك الحالة المتوقدة المتوترة، ففي الوقت الذي ضم فيه هذا الديوان محاولات لكسر نموذجية البنية الموسيقية وبلاغة الحضور، حاولت الخروج على النظام التفعيلي مدفوعًا برغبات نفسية ووجدانية وروحية وإيديولوجية ملحة، فكسرت السياق المنتظم لبنية التفعيلة التي تعرفها كتب العروض أو كتب الذاكرة المظمنة.

(1) عبد الناصر حلال: الخروج واشتعال سوسنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات 1989.

استشعرت في تلك الفترة - منتصف الثمانينيات - نشوة المروق الجمالي عندما خنت اللغة المججلة، والصراخ العقيم، المحتفية بسجع الكهان الجدد، وتعزيت من قشرة الزيف والمساحيق الباهتة، وشذتني رجفة شعرية متوترة، هربت من قبضة اللغة الآمنة، وأحسست بأن للزمن كثافة مختلفة عما تختزنه الذاكرة المعطوبة.

قرأت في تلك الفترة ديوان «لن» لأنسي الحاج، و«الرأس المقطوع» أدهشني عنوان قصيدة فيه، يحمل صورة لم تمرّ عليها روجي من قبل: (كلما أحببتهم سقطوا من القطار)، وقلت لعله يشعر بتلك القشعريرة التي تدهمني باستمرار عندما قرأت فيها:

«إبدال يديها بالضحك وما هي إلا نصف ارتباك، لم يشعر به الفارس من قبل»<sup>(1)</sup>.

أحسست يومها بالهزيمة، فخرجت من الانتظار المزيف إلى لغة الهزيمة والتوجع والألم المتدفق في حنايا القلب والروح، والضجيج الذي يسكن الرأس المعبا بأوهام القداسة ولغة الأطلال المحرومة من الأسى الحقيقي والبكاء المر، فاللغة ومفرداتها ليست شاطئاً تريح عليه جوانحنا المتعبة «ولا هي غرغرة خطابية تموت على صقيع المنبر، إنما هي بمثابة الأفق الذي تنفتح به الرؤية القصوى على الكون في صلته باليومي، انفلاتاً من مكيدة تجويد المعاني»<sup>(2)</sup>.

(1) أنسي الحاج: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص 123.

(2) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 2000.

عرفت في تلك الفترة - منتصف الثمانينيات - أن ليس في الشعر ما هو نهائي أو مطلق أو خالد مادام الإبداع - وخصوصاً الشعر - خاضعاً لحالة الشاعر وتجربته فأي قوانين يمكنها أن تستوعب الانفلات والتوقد والفراغ والصمت والبكاء والضحك وتدقق الروح في الجسد وسريان القشعريرة في الأوردة، وقلت حقاً ما قاله أنسي الحاج: «نحن في زمن السرطان هنا، وفي الداخل. الفن إما يجاري، وإما يموت. لقد جاري، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد»<sup>(1)</sup>.

كان أدونيس في تلك الفترة الراهب الذي يطبب جراحات الذاكرة المنقوعة في شجن عائلي، يدير ظهره للتهويمات البلاغية التي ترسمه بالعصيان والزندقة والمروق والخيانة لتاريخ معدّد في الردهات المظلمة، تقبض عليه يد الحراس البررة، المنسجمين مع عطره المعتق، ومخدره القابع تحت سقف الذاكرة.

اختار أدونيس الريح واحتفل بها في وجه صلابة الجدران وصقيع الخيام، احتفل بالحلم وتزوج الحياة:

كان لي معه أن أكتب الريح، أقرأ شيخوخة الحجر  
كان لي أن أرفع الحلم سقفاً وأتزوج الحياة لوناً لوناً  
كان لي أن أتشمّ الزمن وأرسمه

باهتاب

تقتلني

منها

(1) أنسي الحاج: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 22.

أيامي

أجراشاً

أجراشاً

اضحك مع نهار لم يات

أعقد أحلافاً مع تاريخ آخر»<sup>(1)</sup>.

كان طبيعياً في تلك الفترة أن يعقد أدونيس أحلافاً مع تاريخ آخر، في ظل حصار عقيم، مملوء بالرفض والاحتجاج لكل وعي يقود ذاثة مهياة لمعرفة الوجود، هذا الوجود ينتج سياقات جمالية مختلفة ويواجه فعلاً نقدياً متباطئاً وغافلاً عن إدراك اللحظة وإيقاعها، مرتهاً بشعور خاص، نمطي، مجذب.

أصدرت في بداية التسعينيات ديواني الثاني (كلما مرت على دمي أرتبكت)<sup>(2)</sup>، ومارست فيه رغبة البكاء المر، احتفلات بانكسار الروح وضجيج الضياع والتوتر، أقمت مع اللغة علاقة العروق، وخلعت عليها كونا خاصاً، صببت عليها حرقتي، فخلعت علي سندسها وفطرتها وسذاجتها، تخلت عن اكوام القش وثريد القبيلة، انجذبت لحنين العاشق المخبول.

واكتملت رغبتي في خصام لغة المؤانسة والاطمئنان

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007 ص 29.

(2) عبدالناصر ملال: كلما مرت على دمي أرتبكت، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي 1988.

حين أصدرت ديواني الثالث: (امراة يروق لها البحر) أبريل/ نيسان 2000<sup>(1)</sup>، الذي التقطته حينها ثقافة البن العربي المعق، ثقافة النقد الأخلاقي الذي حاكم كثيراً من الأعمال الإبداعية في مطلع القرن وأهمها (وليمة لأعشاب البحر) لـ «حيدر حيدر» فدعا أحد نقاد الصحافة الأخلاقية إلى مصادرة الديوان لأنه يسيء لثقافة الاعتداء على القيم والأخلاق واستشهد بمقاطع منها:

أنت لما تزل في حضرة النار قروياً

وفي خضرة الماء مزحجاً بنبوءة الأرباب

أقرأ كتابك

يخرج قلبك أبيض من غير سوء

وعيناك دليلاً على الأمشاج»<sup>(2)</sup>.

كانت تلك الحادثة نقطة تحول عميق في تأملي الجمالي والوجودي والثقافي، فاشتعلت رغبتي في الخروج الكامل، لأنني أكون أنا حينئذ وليس سواي.

كان خروج السبعينيات في تلك الفترة نحو «قصيدة النثر» عاملاً قوياً لكسر الأبنية العازلة وبخول مصر في ثقافة التساؤل وشعرية التشظي، وقلت يوماً ما الذي يدعو إلى التتابع والانتظام والنموذج والسكون والموت، وكنت أوقن في تلك الأثناء أن الحداثة تفرزها شعريات حية وعميقة أنتجها وجود متحرك خارج تراكعات الذاكرة، وأن الحركة

(1) عبدالناصر ملال: امراة يروق لها البحر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة إشراقات 1989.

(2) المرجع السابق، ص 25.

والتغيير يهدمان فرضية الانتظام وسلطة النموذج، وبالتالي لا تستقر أية مفاهيم أو ممارسات جمالية، بل تنهار وبالتالي تسقط الأبنية الشامخة التي تعارض سياسة التسلط والقهر خصوصاً المعرفي والجمالي، وتنهض ابنية تحضن الانكسار والتلاطم والتوتر وأهمها الإيقاع الذي يكشف خلخلة الذات بعيداً عن الصراخ المجاني وخلخلة الوجود وانذار اليقين وارتفاع صوت الظن والمساءلة.

انشغلت بالبنية ومكوناتها بوصفها نتاجاً نفسياً وجمالياً وثقافياً، تشبعت بالكثافة والإدراك، تأملت ما وراء المكتوب حيث تمّ انصهار عناصر متعددة لخلق شعرية تقوم على الجدل، وتطرح تراكمات في الأثر المنتج تجعل العتلي حاضراً وفاعلاً فالتفت إلى تداخل النصوص وتعالقها من خلال جدل الذاكرة والخطاب المعاصر في مرحلة ما من مراحل اهتماماتي البحثية وأنجزت ذلك في: (الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة)<sup>(1)</sup>، الأمر الذي دفعني إلى التجريب، فاتجهت إلى كتابة الجسد والعراء بوصفه كوناً يحتوي شعرية عميقة في مقابل كتابة المقدس والمغلق، فانتجت: (خطاب الجسد في شعر الحداثة)<sup>(2)</sup> الذي قادني إلى معاينة الجدل بين شعرية الفوضى والحلم عبر التكتيف البنائي والدلالي حيث يهيمن اليومي والسردى والإيقاعي،

(1) د عبد الناصر هلال: الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(2) عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2005.

فتعقبت شعرية التماهي النوعي أو التداخل الأجناسي وكسر الحدود والفواصل في: (آليات السرد في الشعر العربي المعاصر)<sup>(1)</sup>. انجذبت إلى ثقافة المحذوف وشعرية الصمت واللعب والحلم وعبث الطفولة حين مارست «قصيدة النثر» حضوراً كتابياً ضد هيمنة الشفاهي وثقافة الأذن، فانتقلت إلى قضاء الروح وضجيجها ومارست مهمات الشبق مع بهاء الصفحة البيضاء، فالتسعت شعرية الفضاء وتعددت أشكال البوح عبر بنى خطية متنوعة ومستويات نسقية متحولة ومتغيرة تلقت أسئلة الروح.

حاولت أن اتبين ملامح الجدل بين ابنية الفضاء الصوتي وابنية الفضاء الكتابي في كتاب: (الالتفات البصري من النص إلى الخطاب)<sup>(2)</sup>، وقد كشف هذا الكتاب في حينها ثقافة التلغيق والادعاء واللصوصية التي افتعلها المرتزقة حين وقعت بين الإغارة والإحالة، وكنت سعيداً عندما كتب الدكتور أيمن تعليب مقالاً، فض فيه اشتباكاً علمياً حين فرق بين الأصل والصورة، وبين الاجتهاد العلمي والادعاء في الواقع الثقافي المصري حين ليس أحدهم عبادة الاستاذية، وآخر ابتدع نظرية، وكل هذا وهم سردي كبير في امتلاك المصطلحات أو تأسيس النظريات. في هذا الكتاب استعملت مصطلحاً اشرت إلى مفهومه وادخلته إلى حيز التطبيق وكنت أول من مارس المفهوم والإجراء، وأود في

(1) عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2006.

(2) عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.



هذا السياق أن أشير إلى تلك الدراسة المهمة التي قُمتُها في هذا الصدد دكتور تعيلب<sup>(1)</sup>.

فتح كتاب (الالتفات البصري) الطريق إلى تبني «قصيدة النثر» بوصفها انقطاعاً وتأسيساً جمالياً ومعرفياً في آن، استيعاباً لشعريات سابقة وطرح بدائل تجريبية تتفق ومفاهيم الحدائث الشعرية لتنتقل من لحظات خاصة جمالية وفلسفية تستوعب الذات الموقنة بقدراتها على إحداث زمن خاص يتمتع بالتجاوز والتخطي للمستقر والنموذج فتهدمت أبنية شعرية ومعرفية لتنتقل «قصيدة النثر» إلى أبنية مفتوحة تجاوزت الأشكال المستقرة سواء في نظامها الجمالي والإيقاعي أو الدلالي.

كان طبيعياً أن تقف شعرية «قصيدة النثر» في منطقة النفي والنفور والجمود والإنكار لأنها خارج آليات الإثبات الذي تربى عليه القارئ وشكل وعيه على جماليات العصور الغابرة التي ترقل في أحضان الصحراء والخيمة والظل.

أصبحت «قصيدة النثر» الكون الفسيح المفتوح على تأويلات عدة، الحياة في عبثيتها وفوضاها وضجيجها وتوترها واصطخاها وعنفوانها وقسوتها وتعهرها وجمالها

(1) د أيمن تعيلب: (وهم العبقريّة والابتكار في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سرديّة الالتفات البصري والعقل النقدي المستعار)، بحث منشور بمجلة كلية الآليات - قسم اللغة العربية - جامعة الوداع - تركيا، ص 1 وقد أكد فيه دكتور أيمن بقوله «إن زعم الباحثين علاء عبد الهادي وخالد الأنشاصي في تأسيس النظريات والمصطلحات هي إحدى الصيغ السردية الثقافية الوهمية التي تهيمن على الوعي الثقافي المصري المعاصر».

الغامض، احتفالاً ببهجة الحزن وبديلاً للبكاء المر من الشرقات الباردة الهادئة بكاء الرومانسيين الحالمة. أصبحت قادرة على استيعاب التفسخ والانكسار والسقوط والتعهر والتردي والعدم والبطش والقسوة والفجور. إنها إيقاع خرافي تسكين له الروح.

إنها تجربة المواجهة للذات واختبار القدرات الجمالية ومسألة التاريخ الجديد لشعرية هاربة من التقييد والتقنين، تندفع في أفق المستقبل لتصنع زمناً خاصاً خارج السياق، فتصبح قصيدة دلالية كما يذهب جان كوهن<sup>(1)</sup>، وبذلك تخرج من المتوقع إلى التساؤل ويصبح لها منطقها الخاص في بنائها وتشكيلها وإيقاعها وتوتراتها التعبيرية والنفسية، وهي بذلك «تشكل عبئاً على القارئ، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراءة فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالاتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالباً أو المجانية والفوضى»<sup>(2)</sup> لم تستمد «قصيدة النثر» وجودها من بلاغة الذاكرة، بل خلقت في النثر جمالاً لم تقصده، وحققت إيقاعها من خلال تشكل النصوص داخلياً، لم تحضن الإيقاع الجاهز الخارجي؛ فاستطاعت أن تخلق مساحات واسعة في شعرية التلقي، انصهرت «قصيدة النثر» مع كل عناصر الكتابة، وخلقت علاقات جديدة لغوية وأخرى غير لغوية،

(1) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توتال 1986، ص 1.

(2) حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في «قصيدة النثر»، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة 2004 ص 191.

ومن هنا أوجدت تناقضاً في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلقة المتوترة والنثر ببساطتها، خرجت من الابداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي، تركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل إمكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود.

عندما شرعت - منذ عامين - في إنجاز دراسة عن «قصيدة النثر» كان طبيعياً أن أتابع إنجازها الإبداعي، لتمنحني بهجة الحضور في الوقت الذي تستفز فيه وعيي ووجداني فأكتفيها لأشعر بالحياة وأتواصل مع سياقها المعرفي والجمالي، وأن أتابع في الوقت نفسه كل ما يكتب عنها من دراسات نقدية لأفيد منها وأتأمل رؤية باحثيها.

وقد وجدت في كثير من النصوص الشعرية الحذقة والفجاجة والثرثرة والقرمل والادعاء، وأيقنت أن مثل هؤلاء الشعراء انحازوا إلى «قصيدة النثر» فكاناً من الضوابط الفنية التي طرحتها الشعرية العربية على مر العصور التي تجعل الشاعر يدرك قيمة الحرية الجمالية، ويسعى إلى تحقيقها من منظور الامتلاء والإدراك لا من منظور الخواء والجهل وغياب المعرفة، فعروا الجسد وفتقوا أربطته فأصبح يواجه الواقع بصورة مبتذلة يمارسون من خلاله الجنس وكسر التابو بعيداً عن سياق الجمالي فيجلب الغثيان والاشمئزاز، في الوقت الذي كان أمام الشاعر أن يمارس في جسده الفساد الجميل بعيداً عن قبح الفعل وشهوة الادعاء. وفي الوقت نفسه وجدت نصوصاً تعاملت مع الجسد بوصفه كوناً ومملكة خاصة، قادراً على استيعاب ذاكرة الواقع ومشكلاته، فأصبح نصاً متوتراً عميقاً مفتوحاً على أفاق دلالية وإيحائية عدة، اتسعت دائرة «قصيدة

النثر» فأنجبت شعراء خرجوا من جوف الامتلاء المعرفي والثقافي والسياسي فاستوعبوا شعرية الماضي والحاضر وقدموا نماذج في تجربة الشعر الحر تضيح بمحاولات التجريب بحثاً عن نص ملائم لجنونهم الإبداعي الخلاق فانتجوا زمناً خاصاً لشعرية جديدة تتسم بالغموض والامتلاء والتلاحق والتوتر والتموج.

أما على المستوى النقدي فقد تعرضت «قصيدة النثر» في عقدي الثمانينيات والتسعينيات للجفاء والتجاهل والرفض والإنكار، وكانت الدراسات التي تتعامل معها محدودة وقصيرة في دورية هنا أو هناك أو نقطة في فصل أو فصل في كتاب. استمر هذا الحال حتى منتصف التسعينيات حين ظهر كتاب دكتور محمد عبد المطلب: (تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات)<sup>(1)</sup>، واتسعت ملامحها في نهاية التسعينيات من خلال دراسته: (هكذا تكلم النص)<sup>(2)</sup> التي تعاملت مع شعرية رقت سلام وهو واحد من أهم شعراء «قصيدة النثر» في مصر، وتابع حضورها وعرض لكثير من قضاياها في: (النص المشكل)<sup>(3)</sup>، و(شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة)<sup>(4)</sup>.

(1) د محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1995.

(2) د محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.

(3) د محمد عبدالمطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1998.

(4) د محمد عبدالمطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009.

وقد رأى دكتور محمد عبد المطلب «برغم المواجهة الخشنة التي استقبل الواقع الأدبي بها «قصيدة النثر» فإنها استطاعت أن تحقق لها وجودًا محترمًا، وجاء الاحترام من توخدها بعالمها في منطقة الشعرية، أو لنقل إنها أصبحت العالم في شعرية إذ انكسرت الحواجز النوعية وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية، وأصبح مألوفًا أن تحل الشعرية في نصوص غير شعرية، وأن تحل النثرية في نصوص شعرية»<sup>(1)</sup>.

يلخص دكتور عبد المطلب فيصل الجدل حول علاقة التسمية أنه لا يرغب أن يكون معيار الشعرية هو الوزن ولا يهم أن يكون النص موزونًا أو غير موزون ويرى أن السؤال الحقيقي هو (هل هذا النص شعر أم غير شعر؟)<sup>(2)</sup>.

فتحت كتابات د. محمد عبد المطلب عن «قصيدة النثر» الطريق - في مصر - أمام دراسات كاملة دارت حولها تقع هذه الدراسات بين الموضوعية واللاموضوعية والاجتهاد والادعاء وحذف المرجعية وعدم الأمانة، ورغبة المشاركة، كما أن بعض هذه الدراسات لم يتعامل مع فلسفة الظاهرة فجاءت حشدًا أو جزئيات متناثرة أو جزئية واحدة في «قصيدة النثر»، كما جاءت بعض الدراسات لا رابط فيها بين العنوان والمحتوى.

ففي عام 2002 قدم د. عزت جاد دراسة بعنوان: (الإيقاعية مقارنة إجرائية) تطبيقًا على قصيدة (حزن في

ضوء القمر)<sup>(1)</sup> لمحمد الماغوط، واقتصرت الدراسة على تحليل هذه القصيدة تحليلًا إيقاعيًا من منظور إعادة تشكيل بنية الوحدة الإيقاعية/ التفعيلة إلى نوى ثلاثة: فاء، علن، علقن، بحيث تصبح النوى معيار القياس الترددي على شاكلة حركة الشعور، وربط بينها وبين الدلالة، وهو الأمر نفسه الذي مارسه د. كمال أبو ديب في دراسته: (البنية الإيقاعية للشعر العربي) مع اختلاف النص موضع التطبيق وبالتالي اختلف معيار تردد الوحدات الصوتية أو النوى، كما أن عزت جاد قد أشار في عنوانه الداخلي إلى أن ما فعله (نظرية إيقاعية)!!، والنظرية عبء على ثقافة تاريخ معتمد، فلم تنهض في الثقافة العربية إلى الآن، والنظرية مشروع معرفي وفلسفي وجمالي له أدواته وألياته مما جعلها غير ممكنة في أدبنا العربي، نحن مستوردون للنظريات ولسنا منتجين لها، لم يحفل تاريخنا الأدبي بنظرية عربية خالصة إلى الآن على الرغم من الرؤيا والتصورات، لكنها لم تخرج عن كونها اجتهادات شخصية لم ترق إلى مستوى النظرية.

إن اختيار عزت جاد لقصيدة واحدة ليس دليلًا على «قصيدة النثر»، ف«قصيدة النثر» ليست قصيدة واحدة، كما أنه لم يقدم سطرًا واحدًا في ثنايا الكتاب عن ماهية «قصيدة النثر» وقضاياها وأسئلتها أو فلسفة وجودها بوصفها شكلًا جديدًا اللهم إشارة عابرة ضمن هوامش الكتاب في آخرها وآخره، وقد أقر فيها بأن هذه القصيدة هي البذور الأولى أو

(1) د. عزت جاد: الإيقاعية، مقارنة إجرائية على «قصيدة النثر»، القاهرة: دار الفكر العربي 2002.

(1) شعراء السبعينيات وقضاياهم الخلافة، ص 3.

(2) المرجع السابق، ص 44.

حشدًا معرفيًا متنوعًا ومزدحمًا أراد به أن يواجه واقع الرفض والإنكار لـ «قصيدة النثر»، فأثر ألا يترك شاردة أو واردة تتعلق بها، وكان هذا سببًا مباشرًا في وقوع عمله في مزالق علمية منها؛ أولًا: الاضطراب المنهجي في خلط المفاهيم والمصطلحات، حيث استخدم - على سبيل المثال - مصطلح الشعر المنثور مرادفًا لمصطلح «قصيدة النثر»، ويراه الجذور الأولى أو البدايات الباكورة لهذه القصيدة حيث يؤكد بقوله: «لقد ظهر هذا النموذج في بداياته الباكورة - يعني «قصيدة النثر» - تحت مسمى الشعر المنثور، وذلك بدءًا من كتاب نقولا قياض في نهايات القرن الثامن عشر وبالتحديد عام 1890»<sup>(1)</sup>.

ثانيًا: انتاب الكتاب اضطراب منهجي أدى إلى تهرل البنية المعرفية التي ينمو عليها البحث فأصبح مجموعًا من القضايا المتناثرة التي تصلح كل واحدة منها بحثًا مستقلًا، ولهذا لم يكن التناول لكثير من القضايا المتعلقة بهذا الشكل الجديد عميقًا، ومما يدل على هذا الحشد الموضوعاتي الذي سبب خللاً في اتساق المنهج العلمي كثرة العناوين الفرعية والجزئيات حيث استخدم في الباب الأول اثنين وثلاثين عنوانًا، وفي الباب الثاني اثنين وثلاثين عنوانًا أيضًا، وفي الباب الثالث استخدم سبعة وعشرين عنوانًا وفي الرابع سبعة وعشرين عنوانًا، فيكون إجمالي العناوين التي اشتمل عليها الكتاب (118) عنوانًا، أبعدته هذه العناوين عن فلسفة الظاهرة. وفي عام 2009 صدرت ثلاثة كتب أولها: دراسة د. صلاح

المقدمة الجذبية لهذا النوع فيقول عنها: «محاولة أولى أضلت لشعرية «قصيدة النثر»<sup>(2)</sup> فكيف للمحاولة الأولى أن تصبح دليلًا حيًا عميقًا لكتابة مغايرة / «قصيدة النثر»؟».

وفي عام 2004 قدم د. محمود الضبع دراسة بعنوان («قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية)<sup>(3)</sup> تناول فيها كثيرًا من قضايا «قصيدة النثر» في حوار علمي علي الرغم من بعض الملاحظات المنهجية التي اعتبرت الدراسة مثل إقحامه تحليل نص من الشعر العمودي للمعتنبي، ثم تحليل نص آخر من شعر التفعيلة ليوسف نوقل وتحليل نص نثري من النثر العربي للمنفلوطي، وليس لهذه النصوص علاقة بـ «قصيدة النثر»، كما أنه في جانبه التطبيقي اعتمد على ديوان (سيرة الماء) لعلاء عبد الهادي فهل سيرة الماء هي «قصيدة النثر» في عمومها بكل اتجاهاتها وجمالياتها، وهل عمل واحد مهما كانت جمالياته يعقل ظاهرة جمالية خلافية بحجم «قصيدة النثر»؟.

وفي العام نفسه قدم عبد العزيز موافي دراسته («قصيدة النثر» من التأسيس إلى المرجعية)<sup>(4)</sup>، وفيها قدم

(1) الإيقاعية، مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»، مرجع سابق، ص 121.

(2) د محمود الضبع: «قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 2004.

(3) عبدالعزيز موافي: «قصيدة النثر» من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2007.

(1) عبدالعزيز موافي: «قصيدة النثر» من التأسيس إلى المرجعية، ص 18.



السروي: «قصيدة النثر» - دراسة نظرية تطبيقية<sup>(1)</sup>، وهي دراسة موجزة للغاية انطلق د. صلاح في تناوله النظري من خلال مناقشة ثلاث قضايا: الأولى: أزمة المصطلح، الثانية: مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر، الثالثة: الملامح الجمالية وقضايا الشعر، وقد عرض د. صلاح لهذه القضايا في إضاءات سريعة أو دراسات خاطفة وهي قضايا تحتاج إلى كثير من التأمل والتحليل بوصفها قضايا جمالية شائكة لنوع شائك، كما أن الدراسات التطبيقية لم تنطلق من زوايا التناول النظري لقضايا الكتاب، بل أصبحت كل دراسة مستقلة عن الأخرى بشكل مستقل في إطار عام لـ «قصيدة النثر».

أما الكتاب الثاني الذي صدر في تلك الفترة فهو: «قصيدة النثر» العربية، ملامح من خلال شعرية النوع وحدود التجريب<sup>(2)</sup>، للدكتور أيمن بكر وفيه قدم نظريته إلى «قصيدة النثر» قصيدة التفعيلة بوصفها - من وجهة نظره - المثال والنموذج للتجريب، حيث يؤكد: «قصيدة التفعيلة التي أراها صاحبة النموذج التجريبي الأهم في الشعر الحديث»<sup>(3)</sup> هذا الاعتقاد الذي يتأبى عند مناقشة «قصيدة النثر» ويستعصي على الحضور لأنها تقوم على كسر النموذج الذي ينطلق من خلاله أيمن بكر، وكان هذا التصور سبباً في دراسته في إطار تجميعي لبعض مقالاته التي حاول نظرياً

(1) د. صلاح السروي: «قصيدة النثر»، دراسة نظرية تطبيقية، القاهرة: نفرو للنشر والتوزيع 2009.

(2) د. أيمن بكر: «قصيدة النثر» العربية، ملامح النوع وحدود التجريب، القاهرة: أريست للنشر 2009.

(3) المرجع السابق ص 11.

أن يجد علاقة بينها وبين «قصيدة النثر» التي اختفت من حيث أراد، وحشد في الكتاب ما هو خارج القضية، ثم عاد ليؤكد في مقدمة كتابه أن: «فصول الكتاب لا تتحرك في اتجاه واحد صعوداً أو هبوطاً، باتجاه تثبيت «قصيدة النثر» أو زعزعتها، فكل فصل أسئلته التي ربما تتضح إجاباتها أو جوانب من إجاباتها»<sup>(1)</sup>.

لقد قام أيمن بكر بتجميع مقالاته التي أنجزها في فترات متغيرة تحت لواء «قصيدة النثر»، ومما يشير إلى حضور كتابه خارج الدائرة اشتماله على عناوين ليست من «قصيدة النثر» في شيء مثل دراسته عن «قصيدة النثر» العامة ودراسته عن (غواية المكان) لمحمد حبيبي الشاعر السعودي، و(عفيفي مطر آخر شعراء المعلقات)، و(ورقيات بافقيه) ودراسته (نحو عالم إنساني) في ديوان من شعر العامة، هل هذه الدراسات تنتمي إلى «قصيدة النثر» وتكشف جمالياتها؟

ومن الدراسات التي قدمت في العام نفسه: «قصيدة النثر» والثقافات النوع (لعلاء عبد الهادي)<sup>(2)</sup>.

في عام 2010 أصدر شريف رزق كتابه: «شعر النثر العربي في القرن العشرين»<sup>(3)</sup>، وهو كتاب تاريخي لظاهرة

(1) «قصيدة النثر» العربية، ملامح النوع وحدود التجريب، 1.

(2) د. علاء عبد الهادي: «قصيدة النثر» والثقافات النوع، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(3) شريف رزق: شعر النثر العربي في القرن العشرين، القاهرة: أريست للنشر 2001.

كسر الذسوق رصد فيه حركة شعر النثر العربي من التأسيس إلى التطور منذ القرن الماضي، ورصد تحولات هذا النوع من الكتابة من خلال ثلاث حلقات: حلقة (الشعر المنثور) وحلقة (شعراء السيريالية المصرية)، وحلقة (شعراء مجلة شعر).

كما درس الباحث الأشكال الكتابية القائمة على علاقة الشعر والنثر، وعرض للمفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر النثر. وكان جهده في هذا البحث تاريخياً وموقفه حيادياً.

وقد أشار في هذا البحث إلى بحث آخر متمم له بعنوان: «قصيدة النثر» في مشهد الشعر العربي».

هناك دراسات أخرى تعاملت مع فلسفة الظاهرة في العالم العربي وفي مصر، وانطلقت نحو تأسيس معرفي وجمالي وفلسفي يقوم على استيعاب الواقع وثقافته ليتماهى مع ثقافة الوجود، يهرب من اليقين وسلطته إلى الظن وتساؤله، من أهم هذه الدراسات: «ضد الذاكرة، شعرية «قصيدة النثر» 2000م<sup>(1)</sup>، للباحث «محمد العباس» الذي يرى أن القصيدة الجديدة وتتمثل في «قصيدة النثر» - من خلال علاقتها كأبداع بفكرة الإنسانية - لا يحاولها شاعر بقدر ما يعيشها إنسان، فهي فعل اختراقي في الجوهراني من العناصر لا لعب بالشكلاني<sup>(2)</sup>. في الوقت الذي يرى فيه أن «قصيدة النثر» ليست حدثاً عرضياً أو فنياً وحسب، بل هي

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 2000.

(2) المرجع السابق، ص 48.

ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كافة الخطابات الإنسانية، وما هي تحتل مساحة واسعة في المشهد الثقافي العربي لتكون لسان الغائبين أو المغيبين، ووسيلة تعبيرهم الانبي الأوسع، إذ تنأى أو تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء<sup>(1)</sup>.

ومن الدراسات المهمة التي تناولت «قصيدة النثر» في إطار فلسفة النظرية دراسة د. أيمن تعيلب: «شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي مقاربات معرفية وتخيلية لـ«قصيدة النثر» العربية»<sup>(2)</sup>.

تطرح هذه الدراسة وعياً مغايراً للساند المطروح وتصوراً مختلفاً لا ينهض على فكرة النفي الساذج أو القبول الصامت، تصوراً حاضراً بين الاتصال والانفصال في الآن نفسه، يستطيع أن يقرأ شعرية الإنسان والحياة، ويؤول الهمس والخفة ويسمع حنين الروح إلى بهجة مخاتلة، فاستخدم لغة تساوي كثافة التوتر وتراكم الزمن الخاص فهو يشير بقوله: «ستكون منهجيتنا في هذا البحث منهجية قبل معرفية وقبل منهجية معاً، أو قل سوف يكون منطلقى الجمالي والمعرفي إحلالاً لمنطق الوجود محل منطق الثقافة، ولمنطق قوة التعدد الثقافي - لا التغاير الثقافي - محل منطق تفرد الوحدة، ومنطق الحركة محل منطق الثبات، ومنطق جماليات العبور والنشاط والوفرة والهجرات الجمالية

(1) ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، مرجع سابق، ص 75.

(2) د. أيمن تعيلب: شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخيلية لـ«قصيدة النثر» العربية، القاهرة: أريستك للنشر 2001.



والمعرفية اللامتناهية محل منطق التطابق والهوية والانسجام، ومنطق العبور والتوالد والتعدد محل منطق النظام والمماهة، وفي النهاية سوف نحل منطق كتابة الحضور اللحظي بوصفه نسياناً متكرراً ومتحولاً أبداً عبر كثافة الزمن المعقدة والباهظة محل منطق الذاكرة الشعرية، ومنطق الغياب الخالق والفراغ النشط البناء محل منطق التراكم والتحصيل الجمالي الفقير الذي شاع في الشعرية العربية المعاصرة شيوعاً مملأً مضجراً<sup>(1)</sup>.

هذا التصور المتنامي مع شعرية «قصيدة النثر» يدخل إيقاع اللحظة وهو القادر على ارتياد الآفاق والأقاصي، ويجعل الإدراك النقدي قادراً على اختراق النسبي وصولاً إلى وظيفة الفعل الشعري.

«قصيدة النثر» جاءت هروباً مقصوداً من الخطابية والجلجلة والتنميط والنسب والتراكم والتتابع، هجرت كل ما هو خارجي وجاهز، واعتنقت كل ما هو تلقائي وبسيط في بنيتها، ومن هنا وضعت المتلقي العربي في مأزق لأن أدواته التي كان يتعامل بها مع الشعرية السابقة لم تعد صالحة لقراءتها، خصوصاً أنها خانت النموذج واحتمت بالوجود وتماهت مع الحياة فكان من أهم مظاهر هذا التحول الانتقال من الموسيقى إلى الإيقاع لأنها تعي أن الموسيقى عنصر جاهز معد من ذي قبل لا يكشف سوى الطنين الأجوف وله كثافة زمنية مختلفة عن كثافة اللحظة الراهنة، فانكسر الطنين واندارت ظهرها لقرع الطبول واستسلمت لإيقاع الحياة

(1) شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخيلية لـ «قصيدة النثر» العربية، مصدر سابق.

بعيداً عن الانحباس وموسيقى الغرف المغلقة الكائنة في فاعلن ومستقلن وفعلولن.

كان هذا التحول صدمة في بنية الوعي وسبباً مباشراً في التناكر لها ورفضها، لقد حققت حشداً إيقاعياً مختلفاً، لأنها تمتلك خصائص في بنيتها الداخلية حققتها نتيجة انفلاتها من الأشكال المستقرة الثابتة الجاهزة، وبحثها الدائم عن شكل جديد لتخرقه من جديد وتمضي مستعصية على التقنين والاستقرار. أصبحت كتابة أخرى لأنها انفتحت على الأنواع الكتابية الأخرى انفتاحاً عميقاً خصوصاً السردية، وتحول الإيقاع في ظل هذه الخاصية إلى إيقاع تراكمي، بسيط، هادئ، هاس - تحار معه ذاثة الإنتاش - لأن بنيتها تتحرك من المجاز إلى السردية أو العكس، فتشهد تحولاً إيقاعياً مماثلاً عبر بنية الحوار إذا كانت تجربة البنية تقوم على المواجهة، فيصبح الإيقاع سريعاً متوتراً لا يستحوذ مساحة زمنية ومكانية واسعة، يناسب جدل الذات والآخر، وعندما تسود بنية سردية فإن كثافة الإيقاع تتراخي حيث تسود بنية الوصف والحكي، فينشأ إيقاع هادئ وبطيء، في الوقت الذي أفادت فيه «قصيدة النثر» من البنيات الصوتية الأخرى كالتجنيس والسجع والقوافي التلقائية.

كما انحازت «قصيدة النثر» منذ بدايتها إلى الخطية / الكتابية، فأنخلت في ساحة التلقي فرضية التعامل معها عبر حاسة البصر لتصحيح وسائل الإنتاج القرائي مزدوجة بين ما هو سماعي وما هو صوتي، فبدأت لعبة السواد والبياض وتشكيل الفضاء النصي على الصفحة واستغلال قدرات الكتابة الحديثة من سمك الخط وأشكاله للتعبير عن رؤى

الشاعر وإحساسه بالزمن ورغبته في توصيل إحساسه وانفعالاته إلى المتلقي عبر هذه التقنية.

لقد تحول الإيقاع إلى حالة من التلاطم والتوتر نتيجة تحولات عميقة في البنية، ومن هنا كان إيقاع «قصيدة النثر» في حاجة للتأمل - في ظلّ تجلياته المتنوعة - والدراسة، خصوصاً وأن الدراسات التي تناولته قليلة وسطحية.

لقد طرحت «قصيدة النثر» والدراسات التي تناولتها - أمام اجتهدنا البحثي أسئلة في حاجة للتأمل والإجابة.

جاءت دراستنا: «قصيدة النثر» العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة - قراءة في تجليات الإيقاع» محاولة في هذا الاتجاه، وقد وقعت في قسمين: (نظري وتطبيقي)، القسم الأول: تناول «الشعرية العربية في مصر من الإحياء إلى التجريب» تجسدت في مرحلتين:

المرحلة الأولى: بداية النصف الأول من القرن الذي شهد حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت بالانبعاث والإحياء الذي مارسه البارودي ومن بعده شوقي وحافظ.

المرحلة الثانية: بدأت مع نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين حين حطّت الحرب العالمية الثانية أوزارها.

ثم تناولت الدراسة «شعراء السبعينيات وصدمة الخروج» حيث ظهر هذا الجيل معباً بتحويلات عميقة، جعلته يناقش المطروح أكثر من قبوله، ويطرح بديلاً جمالياً مختلفاً.

ثم قدمت الدراسة قضايا «قصيدة النثر» فناقشت: «قصيدة النثر» وهوية الشكل، و«جدل الشعري والنثري».

لم يتعرض مصطلح الرفض والبلبة والالتباس

والضجيج والمغالطات في مسيرة الشعرية العربية أو المسيرة النقدية مثلما تعرض مصطلح «قصيدة النثر» ولهذا حاولت الدراسة تقديم الرأيين من خلال: «قصيدة النثر» بين الرفض والقبول». كما عرضت الدراسة للمصطلح بين الهوية والدلالة و«قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي، وناقشت «قصيدة النثر»: فوضى المصطلح أم مواجهة الفراغ؟.

أما القسم الثاني أو الجانب التطبيقي فقد تجلّى في محاور، بعضها يمثل مقدمات نظرية للتطبيق مثل محور: «من الموسيقى إلى الإيقاع» تناول تحولات الموسيقى في الشعر الحديث حيث شهدت الشعرية العربية تحولات موسيقية مهمة خصوصاً مع تجربة الشعر العربي الحديث / التفعيلة، رصدنا د. عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية» في ثلاث مراحل هي:

المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام: أسماها بـ «مرحلة البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً الملتزم بالقافية، وهي على شاكلة الشعر العربي القديم عبر مراحل.

المرحلة الثانية: «موسيقى السطر الشعري».

المرحلة الثالثة: «موسيقى الجملة الشعرية».

المرحلة الرابعة: أو الصورة الرابعة «موسيقى التدوير».

وعرضت الدراسة لعناصر الإيقاع وصوره من خلال: «الإيقاع الخارجي»، المدى الزمني، النبر، التنغيم، والوقف،

والإيقاع الداخلي وهو «إيقاع سياقي» يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية، يكمن في لعب الشاعر مع نضه وقضائه المكاني، وتشكيله بصرياً بما يُحقق بعداً دلاليّاً وشعوريّاً.

تعاملت الدراسة مع النصوص التطبيقية تعاملًا نموذجيًّا، فكتشفت عن تجليات الظواهر الإيقاعية في محاولاتها الأولى ثم تطورها في فضاء «قصيدة النثر»، فبدات بدإشكالية العزف وشعرية الإيقاع»، ثم «إيقاع البراءة في القصائد الأولى» وفيه تناولت الدراسة «الإيقاع عبر التجاور» من خلال نصوص تمثّل جماليات المرحلة الريادية في «قصيدة النثر» عند أنسي الحاج وأدونيس.

وتحولت الدراسة إلى إيقاع «قصيدة النثر» وتجلياته من خلال مجموعة من النصوص التي تمثّل فترات مختلفة وتوجهات وشعريات مختلفة فتناولت: إيقاعية المقاطع في «كي تعود اليمامة» لسيف الرخبي، من ديوان «حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة»، ولأن القصيدة طويلة اختارت الدراسة جزءاً كبيراً منها يجسّد بنيتها الإيقاعية من خلال القراءة الإيقاعية القائمة على تحليل المكونات الصوتية/المقاطع.

وتناولت الدراسة «إيقاع التخالف والتألف»، تقصد الدراسة بهذا العنوان إيضاح العلاقة بين إيقاع التفعيلة المستقرة في ذاكرة الموسيقى الشعرية وقانونها من خلال بنية تكوينها، أي من خلال مقاطعها، فالتفعيلات العروضية تتكون مثلاً من مقاطع ثلاثة أو نوى ثلاثة هي: فاء، علن، علتن، والدراسة ستتخذ من تكوين النوى الثلاث إجراء تحليليًّا إيقاعيًّا يختلف عن النظام الذي اقترته الإيقاعية

الخليبية<sup>(1)</sup>، وتتناول الدراسة قصيدة «الأصدقاء لكمال عبد الحميد» من ديوان «الوسيلة المتاحة للبهجة - فصلان في الجحيم»، لترصد حركة الإيقاع المتطلقة مع حرية الكتابة الإبداعية، وتطالع التشكيلات الإيقاعية التي تحقّقها الذات في عزفها وبكائها وأنيانها ونحيبها وهمسها وصراخها، في صمتها وتاملها لجراحها وللكون.

كما تناولت الدراسة «الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب» وخير نموذج لهذا النمط من البناء الإيقاعي: قصيدة «أدونيس» «الكتاب»، التي اعتمدت في بنائها على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة والفنية المختلفة والمستويات المتجددة. واختتمت الدراسة إجراءاتها التحليلية بمعاينة المعطيات غير الصوتية: أيقونات البنية الخطية التي أصبحت من التقنيات المهمة التي اعتمد عليها شعراء «قصيدة النثر» لتوصيل تجربتهم إلى المتلقي، فكتشفت الدراسة عن تجليات الإيقاع البصري وجمالياته من خلال محور: «من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري»، الذي تجلّى في «لعبة السواد والبياض»، و«إيقاع النبر البصري».

(1) لمزيد من التفاصيل راجع: كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق.

## تحولات الشعرية العربية في مصر

شهدت الشعرية العربية تحولات متلاحقة ومفصلية خلال القرن العشرين الذي انتابته محاولات عدة تنجح نحو التجديد والتطوير لم يشهدها الشعر العربي خلال أربعة عشر قرناً أو يزيد تجسدت في مرحلتين:

**المرحلة الأولى:** بداية النصف الأول من القرن الذي شهد حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت بالانبعاث والإحياء الذي مارسه البارودي ومن بعده شوقي وحافظ.

ثم أسهمت مدارس وجماعات وأفراد في تطوير الشعر على المستوى المضموني والجمالي مثل: جماعة الديوان - على الرغم من التزامها بالمحافظة على ملامح القصيدة القديمة وتقاليدها الفنية - ومن بعدها مدرسة المهجر وأبولو اللتين أحدثتا خلخلة في طبيعة الشعر ومفهومه وفي النظام العروضي التقليدي.

**المرحلة الثانية:** بدأت مع نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين حين حققت الحرب العالمية الثانية أوزارها، في تلك الفترة كانت الرومانسية تعلن تراجعها وانحسار مذهبها التهويمي وخيالها المجنح، بعدما تفاقم الشعور بالخيبة واهتزاز اليقين في كثير من الثوابت الفكرية والجمالية التي رافقت مسيرة الرومانسية التي كثر الحديث عن تجربتها الشعرية خصوصاً بعدما ساد اعتقاد في المفهوم بأن المبدع



الرومانسي «الذي يقدم عملاً إبداعياً فلا بد أن تتركه غيبوبة من نوع ما، يقيق منها على قلعه الذي يحاكي غيبوبته في قالب نثري أحياناً وشعري أحياناً أخرى»<sup>(1)</sup>.

فقدت العربية الشعرية كثيراً من مبررات وجودها على المستويين الفكري والجمالي، وتراجعت مفاهيمها أمام صعود البرجوازية وتفوق الشاعر أمام ذاته، وتكسرت الألفية الزجاجية التي توارى خلفها الشعراء زمناً يجترئون أحلامهم المجهضة، وبزغت في الأفق شمس الواقعية، فتغيرت أحلام البكاء والنحيب واستعذاب الألم والهروب من الغيبوبة إلى اليقظة والتوقد بأحلام المواجهة.

بدأت في ظل هذه الظروف الداكنة المتصدعة إرهابات التجديد في الشعر العربي متمثلة في محالات تقولا فياض مرورا بتجارب (حسن كامل الصوفي، وخليل شبيب، ومحمود حسن إسماعيل، ومصطفى بدوي، وفؤاد الخشن، ولويس عوض وعلي أحمد باكثير).

وتعد تجربة أحمد باكثير ورفاقه مرحلة الإرهابات الأولى أو البدايات الشعرية المتحولة من النسق التقليدي المحافظ إلى النسق الحر، أو ما أطلق عليه أصحابه في حينها بالشعر المرسل أو المنطلق. فقد ترجم أحمد باكثير مسرحية (رومي وجيليت) شعراً يجري على طريقة الشعر الحر مستخدماً الوحدة النغمية الأساسية التي عرفها الشعر العربي من ذي قبل، ولكن على طريقته الخاصة بعيداً عن علم الخليل

(1) د. محمد عبد المطلب: تقابلات العذائفة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد 45، نوفمبر/تشرين الثاني 1985، ص 28.

وقواتينه، وقدم المسرح الشعر الحديث من خلال مسرحيته «أخنا تون ونفرتيتي».

وتعد إرهابات علي أحمد باكثير باكورة التحول الجمالي في الكتابة الشعرية الجديدة، وقد سبق بهذه المحاولة التي جرت في سياق الترجمة جيل الرواد (بدر شاكر السياب) و(نازك الملائكة) وغيرهما - بعشر سنوات وبالتحديد 1938م ونشرها في عام 1940م.

وقد اعترف السياب بدور باكثير وأسبقيته بكتابة هذا اللون الجديد من الكتابة التي تشير إلى ريادة الشعر الحر وأسبقيته لهذا الدور قبل السياب ونازك الملائكة التي قللت من دور باكثير رغبة في اعتلاء العرش الشعري، فلم تشر إلى دوره في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) في طبعاته الأولى إلا بعد مرور اثنتي عشرة سنة، ثم أعلنت عن شروط بدايات الشعر الحر رغبة منها في إبقائه في الظل هامشياً. ولكن بدر شاكر السياب يعترف بدوره وفضله في تطوير المرحلة شعرياً، فيصرح بقوله: «لم يكن يسعى إلى ريادة، ولم تخطر له على بال، بل كان يحاول عن طريق التجريب أن يخلق أداة مسرحية شعرية تقابل مفهوم الشعر المرسل الذي يستخدمه شكسبير فوق علي ما وقع عليه. وفي هذا تكمن أهمية اكتشافه إذا صيغ التعبير، لكن هذا الاكتشاف له أهمية مثلثة أصابت دائرة الشعر الحر ودائرة المسرح الشعري، ودائرة الدراسات المقارنة»<sup>(1)</sup>.

وقد عبّر علي أحمد باكثير في مقلمة مسرحيته عن سعادته

(1) د. نذير العظمى: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ط 2، كتاب النادي الأدبي بجدة 47، أبريل/نيسان 1988، ص 159.

القاهرة لقدرته على إحداث تغيير في صميم التجربة الشعرية العربية، ويعتبر ما فعله نقطة تحول وانقلاب فيقول: «أصابت من حظ عظيم إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث؛ فقد قُدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم وسميته أنا قديمًا الشعر المرسل المتطلق».

وفي إطار محاولات هذا الجيل الصاعد المسكون بهاجس التجديد في نهايات النصف الأول من القرن العشرين، المتعطش إلى الحرية أود أن أشير إلى تجربة (لويس عوض) الشعرية بوصفها من أهم المقدمات التي أسست لقيام ثورة الشعر العربي الحديث، ولم تلق اهتمامًا يليق بأثر التجربة، ولم يلتفت إليها الشعراء رغبة في إحراز مكانة الريادة.

لقد درست جهود لويس عوض النقدية في مجال نقد الشعر في درامتي للماجستير، ولم ألتفت إليه مبدعًا خصوصًا في مجال الشعر، وكنت أذكر ذلك للسياق الذي ينبغي فيه أن أشير إلى شعره خصوصًا عند الحديث عن تحولات الشعرية العربية في العصر الحديث لما لهذه النصوص من مكانة ودور في تطوير الشعر العربي وفتح آفاق جديدة في رحابه خصوصًا في القضايا الفنية والجمالية التي تعد في المرحلة الراهنة من القضايا الجديدة المثيرة للجدل، أهمها: «قصيدة النثر» فقد سبق إليها لويس عوض منذ سبعين عامًا. بالإضافة إلى قضايا فنية أخرى في ديوانه.

بل إنني أعتبر أن ديوان لويس عوض هو المقدمة الحقيقية الرائدة لتجربة الشعر الحديث أكثر مما تؤرخه قصيدة «هل كان حبًا» و«الكوليرا» للسياب ونازك الملائكة، فالقصائد المفردة لا تشكل ظاهرة فنية ولا تستوعب ملامح تجديد،

خصوصًا أن القصيدتين سابقتي الذكر أقرب إلى النسق التقليدي في وزنهما وتركيبيهما ما عدا طريقة كتابتهما التي اعتمدت على السطر الشعري، ولو أعيدت كتابتهما على الشكل التقليدي لأدرك القارئ مساحة الخروج الجديد. والقيمة ليست في السبق التاريخي، ولكن الذي يهمنا في دور (بلوتولاند) أنه يحمل أشكالًا للسبق وفتح باب التجريب أمام الشاعر الجديد واسعًا وأن قدرة الشاعر الحقيقية تكمن في قدرته على التجريب بمعناه الواسع.

وقد أشار لويس عوض إلى المحاولات التي سبقته في مقدمة ديوانه «بلوتولاند» ابتداءً من جهود جبران والريحاني وياكثير، ولكن تجربة لويس عوض حققت خروجًا ليس على الوزن والقافية فقط، كما أنها لم تكن في ترجمة مسرحيات كما فعل أبو حديد وياكثير، ولكن عوض خاض غمار التجديد في أمور فنية كثيرة.

والذي جعل هذا الديوان لا يحظى باهتمام النقاد - ولا يلتفت إليه قدر أهمية توجهه باعتباره الخطوة الحقيقية التي تحمل معنى مختلفًا لمفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة - إشارته التي وردت في المقدمة حيث قلل من أهمية النصوص على مستوى شعريتها ورأى أن ما ورد في ديوانه شعر رديء، وهو ليس شاعرًا، ربما فعل ذلك لإحساسه بضالة التجربة الوليدة وقدرتها على التأثير أمام سلطة التقليد العاتية، وتجرته في الديوان لم تزل ناعمة يتلمس فيها صاحبها طريقًا وعرًا مختلفًا ولكن على استحياء، وهو أراد بذلك أن يكون أمام المحافظين منضبطًا أيديولوجيًا وعلميًا، فأثر خوض المعركة فكريًا ونقديًا من خلال تبنيه دعوة التجديد والخروج، التي يستند في ممارستها إلى



أليات حادة وصارمة، تقوم على حقائق النظر في الواقع والفن، وتعيد النظر في كينونة الذات الجديدة، ومن هنا أحدث خلخلة في أبنية التقليد وكسر قدسية المحافظة.

وفي «بلوتولاند» قصائد أخرى من شعر الخاصة الذي كتبت قصائده في الفترة 1938 - 1940م أثناء وجوده في كامبريدج بإنجلترا<sup>(1)</sup> ونشره عام 1947، قدم لويس عوض فيه رؤية نقدية جديدة، جسدت سمات التحول في الذائقة الجمالية - سنتاول قضايا المقدمة النقدية فيما بعد -، بالإضافة إلى نماذجه الشعرية الجديدة التي تتبنى قضايا وأفكاره ورغباته الجمالية والفكرية والفنية، ففي هذه القصائد مارس لويس عوض تحولاً جمالياً جديداً، تمثل في تداخل الأنواع الأدبية، فأدخل القصة وتكتيك المسرح إلى القصيدة حتى يخلصها من غنائيتها المفرطة، وقد اعتمد فنّ صياغته بحر الرجز (مستعلن).

كما أنه استخدم السطر الشعري بدلاً من الشطر، وزاوج بين الفصحى والعامية منتجاً سبيح سولات بالغة العامية متأثراً في ذلك بالشكل الشعري للقصيدة الإنكليزية.

ومن ناحية التحول في الشكل الشعري قدم لويس عوض تجربة الشعر المنشور الذي تخلص فيه عن الوزن الخليلي وعن القافية الموحدة، واعتمد في إنتاج شعرته الجديدة على الرمز والأسطورة للتعبير عن ذاته وعن قضايا الواقع، وفي هذه المحاولة فتح الباب واسعاً فيما بعد لظاهرة الاستدعاء في الشعر العربي والاعتماد على القناع والأساطير.

(1) راجع: د. عبداناصر هلال: لويس عوض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000، ص 77.

كما مارس لويس عوض في قصائده الوحدة العضوية، وتحققت شعرية القصيدة من خلال وحدتها لا من خلال وحدة البيت.

ودعا لويس عوض إلى ابتكار أوزان جديدة تناسب التجربة الجديدة وتلائم مع إيقاع اللحظة الراهنة، كما التفت إلى ما عُرف بالتشكيل البصري وأهميته الدلالية في إنتاج الشعرية الجديدة رغبة في كسر النسق الشكلي للقصيدة العمودية، ففي قصيدة «كيراليسون» والتي تعني في اللاتينية (يارب ارحم) وتتردد في الطقوس الكنسية استخدم الكتابة الهرمية، حيث تبدأ القصيدة بتفعيل واحد من الرجز ثم تتسع في كل سطر حتى تكون صورة أشبه بالهرم -، سأضطر إلى عرضها كاملة حتى تكون إشارة واضحة إلى بدايات التحول في الشعرية العربية التي أسهم الشكل في إنتاجها - وقد انتبه شعراء الحداثة فيما بعد إلى أهمية هذا التشكيل خصوصاً «حسن طلب» في «زمان الزبرجد»، و«البنفسج» مما يؤكد أهمية البدايات والإرهاصات الأولى للتجديد والتحول:

أبي، أبي

أبي، أبي

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبي

الرزء تحت الرزء في صدري خبي

سلت دميحات كذوب السم بين جفني الأبي

شبت على قلبي سعيراً مستطير الذهب

أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي،

أبي، أبي،

أبي، أبي، أبي

أبكي دموع الناس مختارًا ودمع الأسس لما ينضب

لن يا أبي

واستجب

لذي الطوى والسغب

والعاشق المنتحب

واللحم ينمى اللحم تحت التراب

والروح يبكي النار تفري عصبي

والبشري الغر تحت النير كالثور الغبي

حولي دماء ورغاء وهدير غضب

دنياك ماساة أزاحت الستر عنها منذ بدأ الحقب

طابت لك الرؤيا هنيئًا، ما أنا إلا شقي يا أبي

يا منجبي

يا منجبي

قد طال قبك عجبني

لغزك لن يهزأ بي

دنياك قبض الريح قالها نبي

أخراك آل ذو بريق ذهبي

عبد الرماد وابن دقاء البدن المعذب

حنينة للفجر في ليل الشتاء الغيب

مائدة من نسج وهم الطيف أريل البهي المستبى

أنا كأطفال بكوا استتر النجم خلف السحب<sup>(1)</sup>

لقد حاول لويس عوض - في هذا الشكل الهرمي - أن يشتق إيقاعًا جديدًا مغايرًا للتوتر النسقي الخليلي من حيث بنية التفعيلة وتوزيعها على الورق، حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل في تصنيف الخليل «كان لويس عوض بذلك يغرس المفهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر، كامتداد لمفهومه المضاد المطلق في التراث، ولتصوره فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل»<sup>(2)</sup>.

ومهما يكن من أمر التجديد فإن أهمية هذه التجربة التي جسدها (بلوتولاند) لا تكمن في ذاتها بوصفها منجزًا إبداعيًا بقدر ما تكمن في الأثر الذي أحدثته، ليؤكد شرعية التجاوز والتحول من سياق إلى آخر أكثر حركية، وإذا كان لويس عوض قد مارس في هذا الديوان الخروج على التقليد الموسيقي فيما يتعلق بالأوزان فإن باكثير في كتابته - في تلك المرحلة - تخلى عن القافية، ومن هنا تكتمل ملامح الخروج التي تؤكد بداية الشعرية الجديدة المتحولة.

ويشير غالي شكري إلى أهمية ديوان «بلوتولاند» ودوره

(1) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ج2، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب 1989، ص 82 - 83.

(2) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة 1978، ص 34.

المبكر لفاعلية الخروج والدعوة إلى التجاوز والتجديد، ويشير إلى الممارسة الفنية التي سلكها لويس عوض في هذا الديوان وما اشتملت عليه مقدمته من منهجية، وانضباط علمي، يكشف وعيه العميق بأبعاد اللحظة فكريًا وجماليًا وأثر الديوان على حركة التجديد، يقول غالي شكري:

«ليست أهمية بلوتولاند ذات طابع تاريخي، ولكنها ذات طابع موضوعي، فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصاصات، ومن حيث المستوى العلمي الأكاديمي للمقدمة لا تقدم أمثلة مع درجة عالية من النضج والعمق، ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المثمرة انعكست بتاريخنا الشعري منعطفًا جديدًا للغاية، وفتحت بابًا سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجدّدون لنا ألوان الحياة وألحانها كما أراد لويس عوض وأرادت من قبل طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عامًا»<sup>(1)</sup>.

ويرى غالي شكري أن الغاية التي استهدفها لويس عوض من وراء ديوانه هي الانتقال بالشعر العربي عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كفي جديد هو (الرؤيا)<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت التجربة الشعرية الوليدة الطليعية انبثقت عن تراكمات أو رغبات تجديدية مختلفة في كنهها وكيفها فإن الأفكار النقدية في تلك المرحلة قد مرّت بتحويلات سريعة مواكبة للممارسة الإبداعية خصوصًا التي بدأتها «جماعة الديوان» في دعوتها للتجديد، بدأت بالهجوم من جانب العقاد على

(1) شعرنا الحديث إلى أين؟، مصدر سابق ص 36.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 39.

الكلاسيكية الجديدة خصوصًا على شوقي، فقد هاجمه هجومًا عنيفًا في حينها معتبرًا دعوة الهجوم هي الخطوة الأولى لتأسيس مبادئ نقدية وفنية جديدة لا تتحقق إلا بهدم الكائن المستقر التقليدي - يقول العقاد في دعوته التي وجدت في نفوس المتوقدين للتجديد من الشعراء والنقاد الشباب هوى -:

«قد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل، وقضى أن يحطم كل عقيدة أصنامًا عبت قبلها. وربما كان نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه في جميع حالاته، فلماذا اخترنا أن نقدّم تحطيم الأصنام الباقية على تفضيل المبادئ الحديثة»<sup>(1)</sup>.

تبشّى لويس عوض في مقدمة ديوانه «بلوتولاند» عام 1937م الدعوة نفسها المتمثلة في تحطيم القواعد الكلاسيكية مستخدمًا لغة التحطيم رغبة في تأسيس كيان جديد يستوعب تجربة الشاعر الجديد:

«حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام 1932م، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد، فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته، وناجي ومدرسته، وعلي أحمد باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب، أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي وطه المهندس وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الخميسي»<sup>(2)</sup>.

يحمل هذا البيان الصارخ إشارة واضحة إلى تحول

(1) عباس محمود العقاد: الديوان في الأدب والنقد، القاهرة: دار الشعب، د. ت، ص 4.

(2) لويس عوض: بلوتولاند، ص 17 - 18.

الشعرية العربية: استنفاد الكلاسيكية العربية لكل ما لديها من أدوات قادرة على صياغة الإنسان في تلك الفترة وهمومه وهموم واقعه. كما يحمل البيان إشارة إلى تحول في بنية المجتمع المصري آنذاك سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفكري. فالمناخ في طابعه العام يتسم بالسفوية والثويع، يشهد مرحلتين متناقضتين:

مرحلة الاتباع التي يرى حوض أنها ماتت، واستنفدت كل طاقاتها ولم تعد مناسبة للواقع الجديد، فقد أكملت صورتها تجربة شوقي ولذا أفلت برحيله عام 1932م، وتبلورت ملامح جديدة، تمثلت في المد الرومانسي الذي قام بشعائر الدفن على يد الشابي والمهندس وطه وناجي وآخرين، وأشار لويس عوض في مقدمته إلى امتداد هذه المرحلة التي أسهم في إنتاج ملامحها ومعه علي أحمد باكثير، لويس عوض عالج الشعر المرسل في مسرحية تدعى (وولوريس) كتب فيها فصلاً واحداً أيام غربته الغزيرة، وقد فعل ذلك من باب التجربة - كما فعل قبله باكثير - ولكنه مزق ما كتب بعد عودته غير آسفاً<sup>(1)</sup>.

ويكشف لويس عوض عن المناخ الذي أنتج هذه المقدمة وما فيها من قضايا ساخنة، صورة التحول المجتمعي بكل معطياته، فيقول: «كتبت في درجة حرارة مرتفعة، لأنها كتبت في مناخ الدعوة للشورة على جمود العهد البائد وفساده، والدعوة لخروج الجديد من القديم؛ ولهذا فهي وثيقة تاريخية بغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (1945 - 1952م) المشبع بالشورة والتحدي

(1) بلوتولاند، مصدر سابق، ص 9.

في الأدب والفن والفكر الفلسفي والسياسة والاقتصاد والقيمة الاجتماعية والأخلاقية<sup>(1)</sup>.

هذه هي محاولات المقدمة الأولى لشورة الشعر العربي الحديث التي شهدتها نهايات النصف الأول من القرن العشرين، كانت متوازية مع تحول الوعي بالذات حيث أتيح لهذه الذات أن ترى نفسها رؤية مغايرة بعيداً عن الغيبوبة والأحلام المجهضة، تدفعها هذه الرؤية إلى الانسلاخ عن الأحضان الدافئة، المطمئنة عبر سنوات طوال بحثاً عن حوار جديد، واصطدام جديد، وجدل جديد يفرضه الواقع الجديد، وعلى اعتبار أن الفن مثل الحياة يتطور ويتغير، يتطلب أدوات للتعبير عنه قابلة للتطوير والتغيير خصوصاً أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه فإن قوانين الفن ليست أقدم من قوانين المجتمع هذه التي نجددها كلما ضاقت حتى أو شكت أن تخلق المجتمع<sup>(2)</sup>.

وجدت هذه المحاولات معارضة شديدة من أنصار التقليد والمحافظة لأصحاب النزعات التجديدية الوليدة آنذاك، ووصل الصدام بين الطرفين حد الإنكار التام من جانب كل فريق للفريق الآخر.

وأغلق النصف الأول من القرن العشرين على هذه المحاولات التي حاول فيها أصحابها البحث عن كتابة أخرى: كتابة الاختلاف.

وعلى الرغم من الرفض أو القبول لهذه التجربة الجنية

(1) لويس عوض: دراسات في أدبنا المعاصر، ص 161.

(2) لويس عوض: بلوتولاند، ص 12.



وحدودها البسيطة فإنها أحدثت كوة في الجدار، وفتحت الباب لمشروع الاختلاف، وشهوة الاكتشاف ورغبة البحث والتجريب. إنها لحظة المسألة في تاريخ الشعرية العربية الحديثة، وما كانت ثورة الشعر العربي الحديث لتبدأ خطواتها الفاعلة لولا هذه الباكورة التي هيأت المناخ لطرح الأسئلة، وخلخلت عناصر البناء الرئيسة في التجربة التقليدية: الوزن والقافية، وكسرت قدسيتهما وحولتهما إلى إمكانية التجريب والمغامرة المفتوحة التي تنجز نصًا مفتوحًا متعدد القراءة.

وقد أشار لويس عوض في مقدمة ديوانه إلى رغبته الحقيقية وأمله الذي يتوق إليه من وراء هذه التجربة التي جرت عليه ويلات الهجوم وألّبت ضلله شعراء ونقادًا كثيرين: «لا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ مطبوع، فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة وألحانها»<sup>(1)</sup>.

لقد وجد لويس عوض ضالته التي كان يبحث عنها وعن تحقيق حلمه الذي انتظره، فعثر على أكثر من شاعر موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويجدد ألوان الحياة وألحانها كما كان يتطلع.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي بدأت الشعرية العربية الجديدة تخطو خطوة أكثر عمقًا وأكثر فاعلية، فقد تبلورت ملامحها في العراق مع بواكير أعمال نازك الملائكة والسياب، وفي الشام مع جماعة «شعر».

أما في مصر فقد واصلت الشعرية الجديدة حركتها في مناخ متوتر مريب، اشتعلت فيه المعركة واشتد الصدام، فقد كان المحافظون التقليديون يسيطرون على كافة المنابر الثقافية

(1) لويس عوض: بلوتولاند، ص 12.

والإعلامية، بينما الشعراء الجدد، الخارجون على نظام القبيلة، المارقون، المخربون، المتآمرون على العروبة والإسلام!! كانوا ينجزون مهمة فاعلة في عام 1954م حيث شهدت المرحلة ميلاد طفل يعبث بالمجرات ويتنشي بالضوء. يتوق إلى الحياة ويتطلع إلى تسميتها باعتباره ابنًا شرعيًا للشعرية العربية اسمه (الناس في بلادي) لصالح عبد الصبور، وقبل أن يتوارى عام 1959م خرج للندى المولود الثاني (مدينة بلا قلب) لأحمد عبد المعطي حجازي، هذان المولودان اللذان يمثلان المقدمة الحقيقية للشعر العربي الحديث، فالثورة «تؤدي حتمًا إلى تفكيك البنية الحضارية القديمة وزوالها. كل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل، وثورة على طريقة في الفهم والنظر»<sup>(1)</sup>.

في مقابل هذه الإطالة الباكورة لثورة الشعر الحديث كانت أجنحة الدولة الرسمية ومعهم أصحاب الشعرية المحافظة: الشعرية الملكية، المحافظون على العهد والولاء يعتبرون ديوان «صالح عبد الصبور» لقيطًا والتهاون معه جنائية في حق الشعر العربي والتراث والقيم واللغة والدين والعروبة، بل يعتبرونه خيانة لكل هذه المعطيات، لذا يجب التبرؤ منه، وإنكاره ونبذه والتحريض عليه واجب مقدس، فالشاعر الجديد الذي يحمل وعيًا جديدًا وقدرة على التجاوز «ينفصل عن البيئة الحضارية السائدة»<sup>(2)</sup>.

هذا ما دفع العقاد - وهو الممثل لأجهزة الدولة الرسمية بحكم منصبه بوصفه مسؤولاً عن «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى

(1) أدونيس: زمن الشعر، بيروت: دار العودة، ط3، 1983، ص 89.

(2) المرجع السابق، ص 9.

للآداب والفنون - أن يتخذ قرارًا برفض ديوان عبد الصبور (الناس في بلادي) وتحويله إلى «لجنة النشر للاختصاص» وحرمان مثل هذا الشعر من جوائز الدولة.

بل إن العقاد قد بالغ في خصومته ضد شعراء الموجة الجديدة، فهذه باستقلته إذا ضم الوفد المصري الرسمي المشارك في مهرجان الشعر بدمشق كلاً من صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ثم خفض سقف احتجاجه ووافق على سفرهما ضمن الوفد على ألا يشاركا بقصائد جديدة تفعيلية.

ظل المحافظون التقليديون يحكمون قبضتهم على أجهزة الدولة الثقافية، يؤججون المعارك ويحرضون القراء، يرفضون، ويكفرون من خالف ذوقهم المحافظ الرصين، وظلت في المقابل ثورة الشعر تحاول الانفلات من هذا المناخ الذي يشكل أكبر عائق في طريق التعبير والتخطي إلى التجديد والانتساب إلى لحظة حضارية مختلفة.

ولعل قراءة عابرة لبيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب في تلك الفترة تصوّر لنا مناخ الاحتداد والصدام بين ذاتيتين تذهب كل منهما في اتجاه يخالف ما تذهب إليه الأخرى، هذا البيان الذي أعلنه «عزيز أباطة» يتهم فيه شعراء المدرسة الجديدة بأوصاف لا يقرها الذوق النقدي السليم، يتهم الشعراء الجدد - شعراء مدرسة الشعر الحر - بأنهم متمردون على عروبتهم فهم ليسوا مسلمين أو عربيين، بل متمردون للغرب من تراث غير عربي كما استخدمهم للأساطير القديمة من التراث الإغريقي أو الروماني، وراح أباطة ومن معه يدلّلون على اتهاماتهم بما ورد في قصائدهم من أفكار تستند حضورها من التراث المسيحي أو غيره مثل فكرة صلب المسيح والخلاص والمخلص، يقول البيان:

«إن مراجعة سريعة لكثير مما يُسمّى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصراً غريباً يهدمه، من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية بل مما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص»<sup>(1)</sup>.

غير أن د. عز الدين إسماعيل يردّ على هذا الاتهام - في كتابه: «الشعر العربي المعاصر» - بقوله: «إن شعراء التجربة المعاصرة لم يتسلخوا عن التراث العربي والإسلامي، بل تفهموه وأحسوه تفهماً وإحساساً لم يتح لشعراء أي عصر مضى، وكيف أنهم حين استلهموه كانوا في الوقت نفسه يبرزون ما ينطوي عليه من قيم إنسانية صالحة للبقاء»<sup>(2)</sup>.

كان أصحاب هذا الاتجاه: أصحاب النزعة التراثية يميلون إلى الاستقرار والثبات، فالثبات كان جوهر التراث العربي «ثبات في القيم وأشكال التعبير، لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) في الجمال والأخلاق على السواء. وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية»<sup>(3)</sup>.

(1) نقلاً عن: غالي شكري: ذكريات الجيل الضائع، طرابلس: الدار العربية للكتاب 1984، ص 87.

(2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية 1998، ص 35.

(3) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 114 - 115.



فالثبات الذي يطرحه التراث والمحافظة عليه يؤكد استقرار الأوضاع بما فيها الاتجاه السياسي والسلطوي، لأنه يكرس قيمة الخنوع والاستسلام بحجة الحفاظ عليه وقداسته، ويقلص من وجود الحرية ودورها الفاعل في الاختيار، فقد أشهر القائمون على لجنة الشعر وأنصارهم أسلحتهم التي تدرّبوا عليها في فترات طويلة باسم أجهزة الدولة وباسم الدين والأخلاق والعروبة والتراث، وترصدوا لقضايا فكرية طرحها الشعراء الجدد خصوصًا صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول مثل قضية: الصراع بين السلطة والمثقف (الكلمة والسيف)، والقهر، الإدانة، الانتظار، الخطيئة، الصلب، والخلاص، وهي قضايا من إفراز الواقع وتموجاته واضطرابه وجدل الأشياء فيه، وحرارة الطابع العام خصوصًا السياسي وتقليباته.

لم يستطع الاتجاه المحافظ بأدواته الثابتة أن يستوعب التجربة المتأججة، الصاخبة في وجه السكون، المتفاخمة، المتلاطمة، المضطربة، التي استوعبتها الحركة الحديثة: حركة الشعر الجديد خصوصًا وأنها «ثورة وليست تجديدًا» لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي. ومن هنا كانت الحداثة مفهومًا ثوريًا مقصورًا على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدًا لشيء قديم<sup>(1)</sup>.

لقد استوعب شعراء الحداثة مفهوم الواقع والذات والإبداع، وأصبحت الحداثة عندهم تحمل تصورًا مغايرًا جديدًا للإنسان والحياة والواقع والمجتمع، رؤية جديدة في التفكير وطريقة التأمل وطريقة التعبير. إنها حركة استيعاب جديدة لعالم جديد بكل قضاياها.

(1) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 115.

ولكن أصحاب الاتجاه المحافظ كانوا يرون أن الشكل القديم الذي يدافعون عنه قادر على الوفاء بالعهد، وقادر على أن يحمل كل قضايا الإنسان مهما تطورت، لكن محمد النويهي يرد على أصحاب الرؤية التقليدية وهم يبررون التزامهم بالتقليد فيقول:

«والعجيب أن أنصار التقليد حين تُذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بأن يقولوا: إن طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وأدى من معانٍ وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته، لا يدرون أن هناك حدًا لهذا الاستمرار لا يمكن تجاوزه، وأن الشعر بلغ هذا الحد في حقيقة الأمر منذ مئات السنين، وإن الدافع الوحيد الذي ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر الذي استولى على نواحيها المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسي ونضوب معيننا الفكري وتعفن واقعنا الاقتصادي، وبعد أن انحدرت الدولة الإسلامية عن سمتها، واستسلم أهلها لمبات عميقة<sup>(1)</sup>».

ولم يقتصر خلاف الرفض والقبول بين اتجاهين: القديم والجديد، بل إن هناك رؤية مختلفة داخل الاتجاه الجديد، حول أحقية الرفض والقبول أو التحفظ الذي تراه نازك الملائكة حالة طبيعية يؤكد «التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها<sup>(2)</sup>». فالرفض أو القبول يشير إلى

(1) د. محمد النويهي: قصيدة الشعر الجديد، القاهرة: دار الفكر 1971، ص 9، 1974، ط 4، ص 50 - 51.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين 1974، ط 4، ص 50 - 51.

حيوية الجسد وقدرته على الحياة وصلابته أمام عوامل التعرية وإلا فلو استجاب لكل ربح مواتية لانكسر خواء هذا الجسد.

هذه الرؤية التي تراها نازك الملائكة تكشف عن ذوق جديد قديم في الآن نفسه، فهي مشدودة إلى التطور وفي الوقت نفسه مغسولة برؤى الماضي، فالرفض يكشف أن التطور التاريخي للأمة العربية لا يسير طبيعياً وبالتالي الاتجاهات الأدبية لا ترتبط بالتطور الفلسفي والتطور الحضاري للأمة، كما أن حركات التجديد العربية لا تصدر عن وعي متكامل ونظرة شاملة للمجتمع الذي تظهر فيه على عكس الحركات الفنية والنقدية التي تظهر في الغرب فلا تجد صعوبة في احتضان المجتمع لها على اعتبار أنها تطور طبيعي للفكر والحضارة وعلاقتها بالمجتمع الذي أفرزها. وهذا ما يؤكد د. غالي شكري بأنه «في أوروبا لا يلتفون بهذه المشكلة مطلقاً لأن حاضريهم امتداد طبيعي لثرائهم. أما نحن ففي النصف الأخير كنا نعاني ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة»<sup>(1)</sup>.

بدأت الشعرية العربية الجديدة في مصر تتكشف ملامحها بوضوح مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، فتحوّلت من طابعها البلاغي، الرومانسي، الهامشي، السطحي، الساذج، الذي يركز على المضمون في المقام الأول إلى شعرية الحالة أو التجربة الإنسانية الأكثر وعياً بمعطيات الواقع وأدوات التعبير عنه، وأخذت الحداثة في الشعر الجديد تكشف عن جوهرها الذي يتبلور في التعبير، فالحداثة «مفهوم حضاري قبل كل شيء وإن هذا التعبير يعني جملة أشياء... يعني أولاً أن هذا الشعر هو

(1) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلي أين؟ ص 13.

الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث، لا في همومه العاطفية أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة»<sup>(1)</sup>.

ومن هنا تأتي الحداثة الشعرية تجاوزاً لكافة الأشكال وأدوات التعبير التقليدية وهذا يستوجب تعبيراً مماثلاً في وسائل الإدراك والتذوق والفهم، وعدم الأخذ بهذه المعادلة هو الذي تسبّب في عدم التجاوب المباشر في تجربة الثورة الشعرية الحديثة، فالتقادم والقراء يدمنون عادة التلقي القائمة على الاستهلاك التقليدي، يبحثون في القصيدة عن معنى، ويترجمون الشعر إلى نثر كما علمتهم المناهج الدراسية، وكان طبيعياً أن تحدث فجوة أو هوة عميقة بين الإبداع الجديد والتلقي المدرسي.

وكان لا بدّ أن تدرك الثقافة العربية المتحررة من ريق الماضي وسلطته أن «كل ثورة على المحتوى هي كذلك ثورة على الشكل، وثورة في طريقة الفهم والنظر»<sup>(2)</sup>.

إذاً لم تعد تجربة الشعر الجديد في انطلاقتها الأولى معنية بقضايا خارج الواقع المعيش، فهبطت من علياء اللغة إلى بساطتها، ومن رونق البلاغة إلى فتنة السرد، وتحولت من الاهتمام بقضايا التجربة الذاتية إلى التجربة الإنسانية، بل إن «تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كل لحظة دون ارتباط مكاني أو زمني معين، ورؤية للعالم من منظور المبدع هي جوهر التجربة، وعناصرها تتسع لتستوعب مفرداته القريبة

(1) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلي أين؟ 116 - 117.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص 89.

والبميدة. إن المبدع يعيش تجربة مستمرة مفتوحة لاستقبال الواقع في جسدانيته، وروحانيته، في جملة وتفصيله<sup>(1)</sup>.

استطاع عبد الصبور أن يعيد إنتاج الواقع عبر فضاء لغوي له سمات خاص، ومواصفات خاصة، وأن يفتح للشعرية العربية باباً آخر لم يستطع البناء التقليدي أن يستوعب حركة الشاعر الذي يلتقط ويراقب حركة الأشياء في حضور ما، واستطاعت الشعرية الجديدة أن تقول ما لم تقله من قبل، وأن تبوح برغبات الذات وممارستها دون ترجمة، حوّلت الشعرية الجديدة الكون إلى شعر أي خلق ما يُسمى بكوننة الشعر وتصبح الذات في هذا المشهد رائية ومرئية في آن:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح، فما ابتسمت

ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة

أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القنّاعة

خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهور في جيبي قروش

فشربت شايًا في الطريق

ورفت نعلي

(1) د. محمد عبد المطلب: تقابلات الجدالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 45، 1995، ص 3.

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين<sup>(1)</sup>.

وينشغل حجازي في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) بقضايا الإنسان الجديد وجماليات اللحظة الجديدة محاولاً البحث عن واقع خاص، يكابد فيه أوهامه وأحلامه وصراعه ومشكلاته مع الحياة، يفتتح ديوانه بالثورة المماثلة للثورة الشعرية الجديدة: الثورة على مرحلة مهمة من مراحل حياته الذاتية، ويشهد تحولاً جمالياً وتحولاً اجتماعياً على مستوى الذات التي تركت القرية إلى المدينة التي لا ترحم: مدينة بلا قلب.

- يا عم..

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

- أين قليلاً، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينتظر إلي<sup>(2)</sup>

لم تحقّق الشعرية العربية في مصر في عقد الخمسينات طفرة كبيرة أو خروجاً جامعاً في ثنّايا الشعرية الجديدة، وهذا راجع لضغوط ردّ الفعل التقليدي ورفضه وهجومه على الشعراء

(1) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (الغاس في بلادي)، م 1، بيروت: دار العودة 1973، ص 36.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، بيروت: دار العودة 1982، ط 3، ص 113.

الجديد من ناحية، وفاعلية التراث وجاذبيته وسطوته من ناحية أخرى، كما أن التجربة لم تزل وليدة وأنصارها - في مصر - قلة تنحصر في جهود عبد الصبور وحجازي، وقد اقترنت إلى درجة كبيرة بحركة الأدب الواقعي.

انحازت تجربة صلاح عبد الصبور بعد تجاوزها الخطوة الأولى التي شكّلتها تجربة (الناس في بلاد) إلى التيار القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر وهو التيار الذي يرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن، كما يرفض التجاوز والتخطي إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب، وإنما يختار «معاناة» حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب ويتبنى في صراحة مذهلة كل ما هو موجب. ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث<sup>(1)</sup>.

وفي هذا الموضع أرى في رأي د. أمجد ريان إنكاراً لفاعلية تجربة عبد الصبور حيث يرى (ريان) أن عبد الصبور أمعن في الجماليات الشعرية البلاغية من خلال الاستعارة والمجاز، ويقول حتى «تجربة عبد الصبور نفسها يشوبها نوع من الانفعالية الصارخة عالية الصوت في زمن السأم. وهو لا يتخلّى عن المجرى العاطفي في شعره. وتعتمد نصوصه ونصوص زملائه جميعاً على أداة بلاغية «رومانتيكية» من الدرجة الأولى، وهي «التشبيه» الذي يكتفي ببعد جمالي يبحث عن العلاقة الخارجية بين الأشياء»<sup>(2)</sup>.

(1) غالي شكري: شعرتنا الحديث إلى أين؟ ص 29.

(2) أمجد ريان: محاولة تأمل حول تجربة مدرسة الشعر الحر،

مجلة الشعر، العدد 135، خريف 2009، ص 96 - 97.

غير أن غالي شكري في تصنيفه لتيارات الشعر الحديث يرى موقع عبد الصبور غير ذلك من خلال إشارته لقصيدة (رحلة في الليل) فيقول:

«يسلك عبد الصبور طريقاً وعرّاً في إنشاء قصيدته هذه طريقاً بكرّاً غير مطروق، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه، واستنفذ جهداً مشكوراً في الإلمام بالبناء التعبيري المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة»<sup>(1)</sup>.

لقد تحمل صلاح عبد الصبور مسؤولية الريادة في مصر وأعباء القيادة لثورة الشعر العربي الحديث وفتح لها حرية الحركة إلى آفاق أرحب، إنه الأب الشرعي للتجربة في عمقها، استوعب مراحل التطور الشعري، ونقل الشعر العربي من مراحل خطواته الأولى إلى التوازي مع حركة الشعر الحديث في العالم.

أما عبد المعطي حجازي فقد تبنت الرؤية الفكرية للفن والواقع، وهذه الرؤية هي «أحد عناصر الرؤية الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكّل إلا الفصلاً شبيكياً في العين الشاحرة، فتصاب بفقدان البصر، أو البصيرة الشعرية، أو الرؤيا الحديثة في الشعر»<sup>(2)</sup>. هذه النظرة التي تشكّل رؤية حجازي تضخم الظاهرة وتعزلها عن غيرها من الظواهر، وتعمل على إيقافها عن الحركة والتطور، وتتحول مع مرور الوقت إلى عقيدة شمولية ثابتة<sup>(3)</sup>.

وأصحاب هذا التيار في جبهة الشعر الحديث هم من

(1) غالي شكري: شعرتنا الحديث إلى أين؟ ص 99.

(2) المرجع السابق، ص 25.

(3) انظر المرجع السابق.



أطلق عليهم غالي شكري (السلفيون الجدد) وبالتأمل في أعمال حجازي جعلنا نقرّ بهذا التوصيف المنهجي فكثير من قصائده تشكّل صوته المنبري وتشير إلى كونه بوقاً سياسياً محكوماً بانتماءات سياسية وقومية وتراثية وأيديولوجية<sup>(1)</sup>.

دخل في أروقة هذا الاتجاه الذي تكشفه أعمال حجازي كثير من شعراء المرحلة التالية، جيل الستينيات وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر في قدراتهم الإبداعية/ الموهبة وثقافتهم وتجربتهم، من هؤلاء الشعراء: كامل أيوب، وكمال عمار، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وبدر توفيق، وكمال نشأت، وعبد المنعم عواد يوسف، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، وقد حاول بعضهم التخلص من رواسب الرومانسية العربية التي جسدتها أعمال جبران وخلييل مطران وأفراد أبوللو، والبعض الآخر انحاز إلى التراث بوعي شديد بوصفه مذخوراً قاصلاً يحتاج إلى علاقة خاصة به وتصور جديد له، في ظل احتياجه رافداً معرفياً وجمالياً مثلما فعل أمل دنقل، في الوقت الذي لم يستطع أمل دنقل أن يخفي انتماءاته السياسية والقومية، فجاءت بعض قصائده عبارة عن منشور حزبي أو بيان سياسي تحريضي كما في قصيدة «لا تصالح».

وربما كانت هزيمة حزيران 1967م من أهم المؤثرات التي حدّدت حركة التجربة الشعرية عند أمل دنقل في الوقت الذي أصيب فيه الشعر العربي عامة والمصري خاصة بركسة مماثلة على مستوى الأداء، لأن الهزيمة سرت في الدماء حتى وصلت النخاع: الإحساس بالمهانة والانكسار والذلّ والضعف

(1) راجع قصيدة البطل، التي رثى فيها جمال عبدالناصر، وأغنية للاتحاد الاشتراكي، وأغنية لشهريار.

والتخاؤل، وضياح الأمل في الغد، فارتدت التجارب إلى الصوت الرومانتيكي الشاكي الباكي الحزين ما عدّا تجارب أمل دنقل التي اكتسب طابعها الواقعي، انصدامي، الشوري، الانفعالي، المتوهج، مرتفع الصوت على المستوى البنائي، إنها تجربة الانعكاس المباشر غير التقليدي القائم على النظم وإتما حضور الوعي والبلاغي في تجل خاص مع اللغة ذات الإيقاع الخشن والصور البلاغية التقليدية.

لكن شاعراً مثل محمد عفيفي مطر قاده الفكر الطليعي والتأمل الفلسفي العميق إلى تجاوز هتات الحركة ومشاكل التجديد أو الرؤية الفكرية للمواقع والقرن، وانحاز إلى التراث في حالة حركته واتصاله بهموم الإنسان المعاصر وقضاياها، التراث في سمته الفاعل الحي، اكتشف لغة الأرض والطين فأخذ يفجر ما فيها من مكتون وكنوز من المغرافات والأساطير، أخذت اللغة عند مطر حالة المتصوف المتماهي بالأرض، فأوجد علاقات خاصة - بين الدال والمندلول - لم يكن الشعر الجديد يعرفها في حينها، واجه الواقع السياسي ببيان جمالي مغاير، التزم بالتفعيلة ومارس شهوة التجلي من خلال البناء التراكمي والصور التي تعتمد على الإدراك الحسي الجواني، فاتهم بالغموض والفتازيا التكوينية، يمثل مطر نقطة اختلاف في الشعرية العربية في مصر لم تستطع التفعيلة أن تمارس سطوتها عليه، فيصبح أسيراً لها ويتحول إلى مقلد في إطارها، بل مارس سطوته على التفعيلة، وأصبحت تابعة لتجربة مرتبكة ومريكة على المستويين الجمالي والرواوي، لم تكن التفعيلة قيداً عند مطر، كانت ملائمة لمرحلة ما، بل حرية تستوعب حركة تجربته المتراكمة المعقدة، تفصح عن بهجته الغامضة.

عاش المجتمع المصري - علي الأصعدة كافة - انعكاسات



الهزيمة، فقد كان الجرح خائراً والإحساس بالهزيمة صميماً، والشعور بالمهانة يملأ الروح، فبدأ اليقين في التراجع، وأصيب الوعي باهتزازات كبيرة، مرتبكة، فقدت الذات قدرتها على استشراف المستقبل، وقدرتها على التواصل مع العالم. فكان طبيعياً أن يحدث تحول في بنية الوعي والروى فهيمن على الخطاب الشعري مناخ «البكائيات» - مثل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» - وصار يشكل ملامح جيل كامل في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وتحكمت الرومانطيقية في زوايا الرؤية.

أحدثت هزيمة يونيو/حزيران تحولاً في الفكر والرؤية ولم تحدث تحولاً مماثلاً في البنية الجمالية وأدوات التشكيل الفني، ظلت الكتابة الشعرية محافظة على صياغة الهموم الجديدة عبر النسق التفعيلي الذي حذت معالمه قصيدة الريادة التي ظلت سائدة طوال الخمسينيات والستينيات.

كانت مرحلة الخمسينيات والستينيات تأسيساً لنموذج جمالي ثابت، تحولت فيه سلطة البيت ووحدته إلى وحدة التفعيلة، حيث حرص الشعراء على استخدام تفعيلة واحدة في السطر الشعري تتكرر أفقياً، أما التنوع بين التفعيلات في السطر الشعري الواحد فلم يجد طريقه في تلك الفترة إلا بعض الهنات / التحولات العروضية البسيطة التي لا تشكل ملمحاً جديداً، لكن بعض الشعراء خرج على نظام التفعيلة الموحدة، وانتقل من وزن إلى آخر داخل القصيدة الواحدة خارج مصر<sup>(1)</sup>.

(1) استخدم الشاعر السوداني محيي الدين فارس هذا الإجراء في نظام التفعيلة في قصيدته «موعدنا بعد غدا» ديوان الطين والظافر، عام 1956، راجع د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 85.

وقد فند د. عز الدين إسماعيل هذه الظاهرة التي اعتبرت نشأاً في وقتها، وهو يقر فكرة الإلزام والالتزام في الوقت الذي لا يعترف بوجودهما، فهو يرى أن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات التالية:

1 - أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.

2 - أن يعتبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعري.

3 - فإن لم يكن هذا أو ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك (علاقة تداخل) بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة في السطر الذي يليه على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فياً<sup>(1)</sup>.

لم تسجل تلك الفترة خروقات في نظام التفعيلة في السطر الواحد ولكنها أوجدت منهج الجملة، وقد أشار د. عز الدين إسماعيل إلى هذا الإجراء وعلاقته بالشعور الذي يعبر عنه الشاعر<sup>(2)</sup>.

أما فيما يخص القافية - وهي الجانب الموسيقي الثاني - فقد مرت عند هذا الجيل بمحاولات تجديد وتحول يستبعد منها كل عوامل الملل والرتابة من جهة ويجعل منها عنصراً موسيقياً فاعلاً بحق<sup>(3)</sup>. على حد رؤية د. عز الدين إسماعيل.

(1) انظر: د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 88.

(2) انظر: السابق، ص 97.

(3) المرجع السابق.

لم تتخلص الشعرية الجديدة من الثقافية بوصفها سلطة تحقها القداسة كما الوزن الذي يُعتبر أحد المعايير الفاصلة بين الشعر والنثر كما ذهب البعض قديمًا وحديثًا على اعتبار أن البناء الإيقاعي هذا هو الشرط اللازم والضروري لشعرية القصيدة.

لقد حرصت تجربة الشعر الجديد في تلك المرحلة على أن يكون التجديد والخروج في إطار محدد يقع بين الخروج والالتزام، فلم يكن التجديد أو التغيير مطلقًا، ولكن يبدو أن النفس العربية تستأنس بالنموذج والمثال وتستكين إلى شاطئه رغبة في السلامة والأمان، فالنفس أسيرة الماضي لأنه يحمل عبق الآباء والأجداد وروحهم الطاهرة التي ترفرف فوق رؤوس الأبناء البررة تحميمهم من لفح الهجير وضجيج حضارتهم التي تأبى أن تنام في ضوء خافت وشحيج أو تركز إلى حائط متهاك، متصدع.

إن الارتباط بالنظام حتى وإن كان خفيًا حرم الشعرية العربية في مصر من أن تخوض مغامرة جمالية حقيقية أكبر مما كانت عليه وكان متاحًا لها، فالمتغيرات السياسية والتحولات الاجتماعية التي شهدتها فترة الستينيات كانت كافية للخروج من أسر الالتزام وإن كان مؤثرًا، فتأثيره في إطار الالتزام يظل محكومًا بقوانين ثابتة في النظام، قوانين معدة وأنظمة جاهزة لشجرة غير معدة وغير جاهزة. مناخ التوتر يكسر اليقين ويبثد الألفة، ويفتح شهوة المبدع للتساؤل، لا يتحقق في الأجوبة الجاهزة.

اكتمل المشهد السياسي والاجتماعي في نهاية الستينيات مع إطلاق العام الأول من العقد السابع، حيث شهدت مصر

رحيل جمال عبدالناصر في سبتمبر/أيلول 1970 فتحول النحيب الذي أحدثته هزيمة حزيران إلى صراخ مدو.

استجاب الشعر لهذه الظروف المتوترة المرتشعة، فأصبح رهين البكاء والرناء وصيحات البيانات الشعرية العسكرية ورلين خطية الجمعة - وتجلّى الواقع في صورته المباشرة فصار انعكاسًا له من زاوية الفكر الاشتراكي - الماركسي الذي يقع تحت القبة الحمراء، يرصد طير الموت وهو يرفرف بجناحيه الأسودين على الكآبة والسكينة كما يرى حجازي في قصيدته (الرحلة ابتدأت) ويكشف ملامح الحزن والضياغ التي فجرها رحيل جمال عبد الناصر:

لا لم يمّتا! وخرجنا نجوب المدينة

ندعوك فاخرج إلينا ورد ما يزعمونه

يا أيها الفقراء!

يا أبناء المنتظرين مجيئه.. هو ذا أتى!

خلع الإمارة! وارثدي البيضاء والخضراء!

وافترش الرمال

هو ذا أتى!

ليمرّ مرته الأخيرة في المدينة،

ثم ياوي ملاكم في كهفها السري، يستحي لظاهما<sup>(1)</sup>.

بعد عشرين عامًا من بداية الولادة لحركة الشعر الجديد

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي

حجازي، ص 488 - 494.

تنجب الشعرية العربية في مصر أجنة وأطفالاً مشلولين، عشرون عاماً من المغامرة والحرية المحفوفة بالمخاطر والالتزام تنتج تجربة كلاسيكية من حيث الرؤية والتشكيل، تكشف قدرات باهتة كان طبيعياً لصاحبها أن يقف مشلولاً عاجزاً أمام محاولات الاختراق والتجاوز والتجديد من منظور الرؤية الجديدة للحدث الشعري، وأن يقف في وجه محاولات الانطلاق بالتحريض والعداء والرفض كما سيأتي ذكره.

لقد تقاربت الرؤى عند شعراء هذه الموجه الجديدة المحافظة وتقنياتهم الجمالية فهم «مهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر إلى آخر فإنهم جميعاً لا يخرجون على (نوعية واحدة) هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية - في عناصر التجربة الشعرية - للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية»<sup>(1)</sup>.

لقد وقع شعراء الستينيات ضحية تقليد التفعيلة وفرض التعبيرات الجاهزة التي خرجت بلا عناء أو معاناة، استندت إلى قرع الطبول والغناء الرومانسي، غير أن الرومانسية ليست وصمة في جبين الشاعر على حد تعبير غالي شكري لو أنه جعل منها رومانسية حديثة أي أن يستخدم إمكانية الغناء الرومانسي في خلق رؤية حديثة<sup>(2)</sup>.

قدم جيل الخمسينيات ومن بعده الستينيات كل ما لديه من طاقة حملت معها سليبات وإيجابيات كبيرة وحققوا إنجازاً قابلاً للنقاش فيه قدرات متنوعة ورؤى متغيرة، بعضهم ساند

(1) غالي شكري: شعرتنا الحديث إلى أين؟ ص 74.

(2) المرجع السابق، ص 79.

حركة الشعر الحديث إلى أفقها المرجو، وقدم لها الدعم وشارك في إنتاجها بشعرية متحولة مثل عفيفي مطر، وبعضهم لم يستطع أن يحز نفسه وبالتالي لم يحرر القصيدة، يهاجم التطور والتجديد، بل وقف في وجهها واسماً إياها بالفجور والمروق والنقص والخرس.

شهدت مصر - في ظل هذه الحركة الشعرية الحديثة وتحولاتها الجمالية - صعوداً نقدياً موازياً، فمثلما تبثت الحركة الشعرية جماليات مغايرة - اتسمت بالطليعية التي تؤمن بحدث الرؤية - اعتنقت هذه المبادئ إسهامات نقدية ترعى هذه الحركة وتدافع عنها، وتنفذ إنتاجها الشعري، وتقرأ توجهها الفكري والفني وتربط بينه وبين احتياجات الإنسان المعاصر وهمومه من ناحية وبين حركة الواقع وفلسفته وتجليه الحضاري من ناحية أخرى، إذاً النقد يأتي تالياً للإبداع، لأنه يمارس حضوره على منجز إبداعي كائن بالفعل في الوقت الذي يقدم تصوره نظرياً لكثير من القضايا المتعلقة بهذا الإبداع غير أن الحركة النقدية في فترة الخمسينيات والستينيات لم تكن تابعة للحركة الشعرية، بل هي سابقة عليها، كما كانت الحركة الطليعية في النقد أكثر حركة للامام من الشعرية من حيث المستوى لا من حيث النوع.

لقد أفرزت مرحلة الأربعينيات في نهايتها والخمسينيات جيلاً منهجياً، يتسم بالعلمية، حيث كان أفرادها من أساتذة الجامعة، فكانت رؤاهم علمية متزنة، خاضوا قضايا ساخنة من خلال قضايا الأدب وعلاقته بالواقع والحياة والفن من هؤلاء النقاد د. محمد مندور، د. لويس عوض، د. رشاد رشدي، محمود أمين العالم، والمعداوي.

كان أول إنجاز نقدي ساند حركة الشعر الجديد في مصر

كتاب (شعر اليوم) لمصطفى السحرني صدر في ديسمبر/كانون الأول عام 1957.

وفي عام 1964م صدر كتاب (قصيدة الشعر الجديد) للدكتور محمد النويهي، ويُعدّ هذا الكتاب من أهم الكتب التي انحازت بموضوعية للحركة الجديدة مقدّمًا لذلك الأسانيد والبراهين من خلال واقع التجربة الشعرية وعلاقتها بالتجربة التقليدية، وعرض فيه لقضية اللغة والموسيقى، ورفض المطلق في الشكل والثرث.

وفي بداية العام نفسه صدر العدد الأول من مجلة (الشعر) المصرية وكان يشرف على تحريرها كل من د. عيد القادر القط ود. غالي شكري، واحتضنت هذه المجلة كافة التيارات والتوجهات الفنية.

وفي عام 1966 ظهر كتاب د. عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية» في طبعته الأولى، ويُعدّ هذا الكتاب من أمهات الكتب التي تعاملت مع تجربة الشعر الجديد، يقول عنه صاحبه: «هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن استعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر»<sup>(1)</sup>.

ويعدّ صدور كتاب «الشعر العربي المعاصر» بعامين ظهر كتاب «شعرنا الحديث إلى أين؟» للدكتور غالي شكري عام

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 5.

1968 ويُعدّ من وجهة نظرنا من أهم الكتب التي أرخت لحركة الشعر الجديد، وفندت تياراتها وناقشت مصطلحاتها مناقشة علمية منهجية دقيقة، تبنى فيه صاحبه الحداثة في الشعر الجديد على اعتبار أنها مفهوم حضاري، فناقش كافة القضايا المتعلقة بهذا الشعر من هذا المنظور متناولًا أعمال الشعراء الجدد وفق هذه الرؤية.

## شعراء

### السبعينيات وصدمة الخروج

بدأ عقد السبعينيات في مصر بحالة فقدان اليقين، واخلخله الثوابت، واجتاح التمليل والاغتراب عن المألوف الساكن سواء على المستوى الفكري أم الإبداعي، لقد خلقت هزيمة يونيو/حزيران 67 - وبعدها مرحلة الاستنزاف - شعورًا عارمًا بالفوضى ورغبة في الخروج من واقع هش، يحمل في ظاهره الثبات وفي باطنه الانهيار، فلم تحمل السياسة سوى الانقسام وصعود تيارات مناوئة للسلطة، تنذد بحالة اللاحرب واللاسلم، وما رافق ذلك من ثورات والقلابات، تلاحقت حتى حرب 1973م وما فرضته هذه الحرب على بنية المجتمع المصري وما رافقها من تحولات كبرى في البنية السياسية والفكرية والاقتصادية أذت إلى صعود الاحتجاج والرغبة في نبذ المستقر والنموذج، والصراخ في وجه السلطة التي فرضت قبضتها ضد المتعطشين إلى الانفلات من زهو الزيف السياسي، فأثرت جماعات من شباب المثقفين والشعراء النضال ضد الغطرسة وكبت الحريات ورفض واقع جديد يكمن في انهيار الطبقات الاجتماعية من خلال سياسة الانفتاح الاقتصادي فشارك أبناء هذه المرحلة في مظاهرات جامعة القاهرة.

في هذا المناخ المحموم ظهر جيل السبعينيات الشعري، معبًا بتحولات عميقة، جعلته يناقش المطروح أكثر من قبوله،



ويطرح بديلاً قابلاً للنقاش، يكشف «رفعت سلام» الظروف التي خلقت هذا الجيل وحذت رداء النظرية وحدت به نحو تحقيق جمالي يخلق واقعاً جديداً، يقول رفعت سلام كاشفاً عن المناخ السياسي والثقافي اللذين شكلا ملامح جيل السبعينيات: فيبدأ بالمناخ السياسي:

«يبدأ المناخ الذي ظهر من خلاله شعراء السبعينيات في نظري ببداية عقد السبعينيات تقريباً، وينتهي مع نهايته. ربما كان النصف الأول يصلح لاعتباره مرحلة تكوين ثقافي وشعري، ففيه (أي عقد السبعينيات) نلمس المتابع الثقافية والشعرية والاجتماعية بعمامة. ويصلح النصف الثاني لاعتباره بداية العطاء الشعري الخاص بهذه المجموعة أو بهذا الجيل من الشعراء، نعود إذن إلى النصف الأول لنكشف أن بداية تكوين هذا الجيل بدأت فيه وربما ترجع إلى ما هو أبعد، أعني إلى هزيمة يونيو/حزيران 1967م وموت عبد الناصر، ثم مبادرة السلام.. الخ.

لقد كان هذا كافياً لكي يكون التكوين السياسي والفكري والثقافي لهذا الجيل مختلفاً عما سبقه من شعراء وأجيال. شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو/تموز وما سمي بالقوانين الاشتراكية وبناء السد العالي وشهدوا العديد من الانتصارات على الصعيد الوطني والقومي. أما جيلنا فقد قَبِضَ له أن يري الانتكاسات فحسب لا الانتصارات. نحن ننتمي إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات 1972م. ننتمي إلى الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات فتحمل كل هذا بينما كان الكثيرون من الأجيال السابقة من الشعراء والمثقفين يتعاطفون مع النظام، بل يدخلون وزارته، حتى بعض التيارات الماركسية التي يفترض أن تكون أكثر الاتجاهات ثورية ساندت النظام، ودخل أفراد منها وزارة السادات. وهذه المفارقة الحادة بين جيل

يدخل الوزارة وآخر يدخل المعتقل يكشف جزءاً من التفاوت الشاسع في المسافة بين التكوين السياسي والاجتماعي والثقافي لجيل السبعينيات وتكوّن الأجيال التي سبقته<sup>(1)</sup>.

ويقدم - بالإضافة لما سبق - المناخ الثقافي أو الإجابة الثقافية ليقول عنها: «وهي لا تختلف عن الإجابة السياسية التي قلعتها، التكوين الثقافي لجيلنا مختلف اختلافاً كبيراً عن غيره، بينما كانت الأجيال السابقة تتغنى بصعود الاشتراكية وصعود المد القومي، فنحن كنا نحس بالانهيار بالنسبة لنا لم تعد القومية مجرد شعار مثلاً، وإنما بحث عن الخصوصية التي تميز بلداً عن آخر في إطار المشترك العام. ليس على الصعيد السياسي فقط ولكن ابتداء من التكوين الاجتماعي - الاقتصادي الأول. الخصائص الفارقة لكل بلد على حدة. ما علاقة الفرعونية تحديداً بالثقافة العربية وعلاقة الأشورية أو الكنعانية بالعربية؟ هذه التمايزات في إطار الوحدة كانت مغفلة من جانب الأجيال التي سبقتها.

تتضح المسألة بشكل أكثر خصوصية في الإجابة الشعرية، لقد ظهر جيل السبعينيات في مصر فإذا الشعر في حالة استرخاء شامل، كان صلاح عبد الصبور قد أعطى عطاءه الأخير في شعره في ديوان «شجر الليل» وكان حجازي قد أعطى عطاءه في «مراثية للعمر الجميل» وربما كان أمل دنقل قد أعطى عطاءه منذ ديوانه الأول، وكان عفيفي مطر قد أعطى في ديوانه «النهر يلبس الأقمعة»<sup>(2)</sup>.

(1) رفعت سلام: مجلة القروى، العدد 14، شتاء 1984م.

(2) المرجع السابق.

ويرصد الشاعر محمد بدوي تحولات الشعرية من الالتزام ونبوية الشاعر في القصيدة التفعيلية إلى الإشكالي في شعر السبعينيات، مشيراً إلى التحولات الجمالية والفكرية التي كانت مهيمنة على قصائد شعراء التفعيلة فيقول: «كان عهد الصبور يلتجئ إلى الأليجوري الذي يقرنه كولردج باقتناص شحوب الأشياء لأنه لا يحتمل سوى مدلول واحد في التضمين يلتجئ إلى أدوات سهلة في تشبيه الصورة تقف «كأن» بين المشبه والمثبه به جداراً يفصلهما ويجعلهما واضحين في بنية الجملة يلتجئ إلى الجناس «النبات/النبات» في البيئة الشعرية يلتجئ إلى تضمين بدائي. يمكن تلمسه لدى النظرة الأولى. وفي شعر دنقل يلتجئ الشاعر الذي يتوهم نفسه نبياً إلى المفارقة بين موت مناخل والاختصاص في نتائج الكرة مثلاً أو «هل متحتني الوجود لكي تسلبني الوجود» أو الصورة الفكرية «كان قطار الرمل منبعجاً كامراً في أخريات الحمل» أو الاتكاء على القافية المتواترة الحادة. أما شعراء السبعينيات فقد حاولوا خلق قصيدة مكثثة هربوا من الشعر السريع العائد إلى اللغة التي تصبح كأنها - كما يقول تودروف - في عرس، وخلقوا قصيدة تحوز أرقى إنجازات من سبقوهم، وتضعها في سياق مغاير في قصيدة غير إعلامية هي - إذن - كما يقول أحمد طه «تزجر الجمهور العام» لتخلق الجمهور الإشكالي الذي لن تذهب القصيدة إليه إلا بالقدر الذي يهرول هو نحوها»<sup>(1)</sup>.

أما على المستوى الشعري فقد حدثت ردة فعل عتيقة وتحول مغاير في الدرجة والنوع أدت إلى ظهور جماعات ذات

(1) رفعت سلام: مجلة الكوئل، العدد 14، شتاء 1984م.

أيديولوجيات فكرية وجمالية مغايرة، لا تحمل - في عمومها - الولاء المطلق للنموذج أو الأب، بل تبنت الخروج والهدم والبناء في آن واحد، وبذلت الإجابات الجاهزة بالأسئلة المارقة الحارقة التي تهدد كيانات متكلسة في أجوبة جاهزة وتقليد تالف. شهدت الساحة الشعرية ظهور مجموعتين مكتوبتين في سجلات الشعرية الحصرية عبر مسميات: (إضاءة 77) و«أصوات»، ومجموعة أخرى بين بين.

تضم المجموعة الأولى (إضاءة 77) كلاً من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، وماجد يوسف، وأحمد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود نسيم، ووليد منير.

أما الجماعة الثانية «أصوات» فضمت الشعراء: عبد المنعم رمضان، وأحمد طه، وعبدالمقصود عبدالكريم، ومحمد سليمان، ومحمد عيد إبراهيم.

وهناك فريق ثالث كان يتحرك بين الجماعتين بالانتساب أو بالرغبة مثل: أحمد زرزور، وأحمد الحوتي، ووليد منير، وشعبان يوسف.

أعلنت الجماعتان ملامحهما الطالعة من قبضة المؤسسة والسلطة الفنية والجمالية، فأعلنوا عصيانهم ضد التقليد واتخاذ التفعيلة مركزاً إيقاعياً لكتاباتهم، وبالتالي ثمردوا على الشمولية الإبداعية والمنبرية التي جسدتها تجارب حجازي وأقرانه والخروج على الإنشادية والشاعر النبي العراف، لم تكن شعريتهم استهلاكية للنموذج المطروح الذي تجسده قصيدة التفعيلة الريدادية، كما أنها شعرية (الفعل) لا (رد الفعل) كما فعلت شعريات المراحل التي سبقتهم، وإنما اعتمدت (الفعل)

ورفعت شعارها المندادي بضرورة إحداث انقلاب شعري، وتحدي كل ما هو سائد متكلس، وتغيير المفاهيم والأفكار السائدة<sup>(1)</sup>.

اتهم هذا الجيل في بداية رحلته الجديدة بأنه يتنكر للحركات السابقة عليه ويدّعي بطولية الخروج والإضافات الجمالية غير أن قراءة أسلوب «إضاءة 77» في بيانها السابق يدحض هذه التّغولات وهذه الاتهامات، إذ أن رفض الآخر ونفيه التي طالما طنطننت به شعرية التقليد، كما أن إضاءة 77 تقرر «أنها لا تدعي أنها نبتت من فراغ شيطاني، فهي حلقة - نأمل أن تكون حلقة أصيلة - من حلقات تطورنا الشعري والفني الذي قادته حلقات رائدة وعظيمة»<sup>(2)</sup>.

وتؤكد إضاءة 77 «في العدد الثاني من مجلّتها على الاعتراف بالآخر السابق، والكائن معها وهي امتداد لهذا الآخر تعترف بدوره وإنجازاته وتذكر أنها تعبير عن حركة أصيلة في تطور الشعر الجديد، فإنها تدرك أيضًا أن هذه الحلقة تدين بالفضل - بل بالوجود - إلى ما سبقها من حلقات في السياق التاريخي للشعر المصري الجديد، بل للشعر الجديد على مستوى الوطن العربي»<sup>(3)</sup>.

في الوقت الذي تلخّ فيه إضاءة على أنها حلقة متصلة ومتواصلة مع السابق واللاحق لا تطرح نفسها على أنها حلقة سلبية تقليدية تقع في سياق الزمن فقط وإنما تعلن أنها تعيد

(1) انظر: د محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلافة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009، ص 9.

(2) مجلد إضاءة 77، ص 13.

(3) المرجع السابق، ص 41.

التنظر في كل المفاهيم الفكرية والجمالية التي تمارسها حركة الشعر الجديد السابقة، وتتصل مع الإيجابي الحني الذي يلائم اللحظة الجمالية في ظل علاقات فنية متغيرة، حتى ترى نفسها إضافة حقيقية تنجز تجربة على غير مثال سابق، وتفتح الأفق لحرية غير محددة بالماط وحدود جمالية ثابتة، فتؤكد في عددها التاسع في يناير/كانون الثاني 1983م أنه «ينبغي إعادة النظر في هذه المفاهيم، لتغيير ما يستحق التغيير والتواصل مع ما يستحق التواصل.. وحتى نصل إلى إضافة حقيقية ونحن بهذا نعتد بكل إنجاز حقيقي سابق، ونرى أن شرعيتنا في الخروج عنه، واعتدادنا بخصوصيتنا يستوجب المحافظة عليه كإنجاز، وأيضًا التحوار المثمر معه، لأننا - كما قلنا من قبل - لسنا نبتًا شيطانيًا، لكن وعينا بالأصل لا يعني قدسيته، وإنما يحفزنا إلى خلق تجربتنا الخاصة»<sup>(1)</sup>.

لقد قامت كل حركات التجديد السابقة على جيل السبعينيات على مبدأ قتل الأب والابن حيث رفضت كل حركة من هذه الحركات محاولة الجيل السابق عليها وأنكرت محاولة الجيل الذي يليها، التجربة التي تجاوزتها وانبثقت منها، فالمهجر وأبوللو رفضوا التجربة الكلاسيكية (شوقي وحافظ) ثم رفضوا تجربة شعر التفعيلة، وشعراء التفعيلة تمردوا على التجربة الرومانسية وأعلنوا حربهم عليها ورفضهم لها، بل دخلوا معركة ضروسًا تمتد آثارها إلى اليوم ضد شعراء الحداثة تجربة/ السبعينيات.

جيل كامل يصعد فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفًا لحرب

(1) مجلد إضاءة، ص 26.

الأسئلة، ليس ذلك فقط، وإنما يضع قصيدة الريادة - على تنويعاتها المتقاربة - متهمًا في قفص المحاكمة<sup>(1)</sup>، رفضوا أن يقولوا تجاربهم التي لم تكن معدة في قوالب جاهزة سلفًا.

ففي يوليو/تموز 1977م صدر العدد الأول من مجلة «إضاءة 77» يحمل رؤاهم الجديدة ويعلم عن انتماءات جمالية جديدة تفرضها ظروف المرحلة، خصوصًا بعدما أصبحت تجربة الريادة والتفعيل عامة تصادر شعريات عميقة وقدرة الذات على جعلها الجديد مع الآخر والعالم. وتضع اللغة على المحك تجردها من أحاديثها أي بعدها الواحد، وتخلص الشعرية من ثنائية اللغة، الشكل والمضمون، هذا الفصل الساذج الذي أسست له التجارب السابقة، فحمل البيان الأول من العدد الأول لـ «إضاءة 77» كثيرًا من معتقدات التجربة الشابة في أنها وحدت منطلقاتها الفنية والجمالية.

حدّدت «إضاءة 77» أسلوبها: بالاعتداد بكافة الاجتهادات الفنية من موقع التمايز - الامتياز - تحقيقًا لهدفها في تركيد سمات التجربة وخصائصها الشابة سواء في الإنتاج الفني، أو في الفكر الفني<sup>(2)</sup>. وتقدم «إضاءة 77» في البيان الأول مفهومًا مغايرًا للفن يرفض فكرة الفصل بين الشكل والمضمون على اعتبار أن الفصل بينهما فصل تعسفي، وهما ساقا العملية الفنية في آن فلا شكل بلا مضمون أو دلالة ولا مضمون بلا شكل.

يقول البيان كاشفًا عن منطلق «إضاءة» في هذا الشأن:

(1) رفعت سلام «قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية، فصول،

م 16، ع 1، صيف 1997، ص 3 - 8.

(2) مجلة «إضاءة»، ص 12.

«تنتقل «إضاءة 77» من مفهوم للفن يتجاهل - بداية - تلك الخرافة الساقطة: الشكل والمضمون. إن الفن - في هذا المفهوم - إدراك جمالي للواقع، لا يعكسه عكسًا أكليًا، بل يخلق - بطرائق التعبير المجازي - موازاة رمزية لهذا الواقع؛ فهو - إذن - موقف، وتشكيله موقف من العالم، وتشكيل لهذا الموقف، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية<sup>(1)</sup>».

خلقت الظروف التي سبقت السبعينيات اعتداديًا جماليًا ناتجًا عن رؤية نقدية لمفهوم العمل الفني من جهة وعلاقة هذا العمل بالواقع من جهة أخرى، ففي مرحلة الأربعينيات والخمسينيات تحكمت في حركة الإبداع رؤى فكرية في ظل المدّ الاشتراكي الماركسي أو المدّ القومي فنادت بأن الفن للواقع، الفن للفن، والفن للحياة، إنها أجنحة جعلت من الفن وسيلة ذات تحول في العمل الفني في فترات كثيرة إلى بيانات سياسية أو مواظ أو رؤى فكرية تعليمية، والسبب في ذلك يرجع إلى الفصل التعسفي بين الشكل والمضمون، الناتج عن مفهوم العلاقة بين الفن والواقع عبر انعكاس ألي.

تحولت الرؤية عند «إضاءة» فأسقطت من حساباتها تلك الخرافة التي تنادي بهذه الثنائية المفتعلة، وقدمت رؤيتها للعمل الفني على أنه مجموعة من العلاقات الجمالية التي تدور بين مجموعة من العناصر الفنية داخل العمل الفني<sup>(2)</sup>.

ومصطلح العلاقات الجمالية يؤكد تماسك العمل الفني بعيدًا عن أية تفسيرات خارجية - أي خارجة عنه -، في الوقت

(1) مجلة «إضاءة 77»، ص 12.

(2) المرجع السابق، ص 33.



الذي يرتبط فيه هذا العمل بلحظته التاريخية، ويرى أحد أقطاب إضاءة حسن طلب أنه «يجب أن تكون هذه العلاقات - إذا أرادت أن تتجاوز قيد المستوى الراهن للفن - علاقات إبداعية وليست وصفية، علاقات لا تصور واقعاً بل تخلقه، ويجب أن تكون علاقات صادمة وليست علاقات مشجبة، ويجب أن ينتظم مثل هذه العلاقات نسق جمالي يستمد مبرراته من معطيات فنية موجودة داخل العمل الفني، بمعنى أنه يجب أن تكون العلاقات متنامية بنائية وليست متتالية تراكمية»<sup>(1)</sup>.

أسقط شعراء السبعينيات إذن من حساباتهم فكرة البحث عن المضمون، على اعتبار أنه يدخل في نسيج العلاقات الجمالية، فالمعنى أو المضمون مجرد عن تفاعله مع بقية عناصر العمل الفني، أصبح غير ملائم مع حركة القصيدة الجديدة التي تنطوي على مجموعة جديدة من القيم التشكيلية والإمكانات البنائية الجديدة. كما أن المضمون أو المعنى هو استهلاك في قصائد خارج اللحظة الراهنة، في القصائد الوصفية التي تعد وتعرف ماذا تقول أو ماذا ستقول؟، كما أن المضمون أو المعنى يفترض أن أدوات قرائية بسيطة ساذجة، يعتمد عليها القارئ السلبي، كما أن الشعر الخطابي أو التحريضي يستمد وجوده من مضمونه وليس من تشكيله أو علاقاته الجمالية.

أما الشعر الثوري الذي تبنته إضاءة «فإنه مطمح يبدأ مباشرة من الاعتقاد بأن هذا المفهوم لن يستقيم إلا باعتبار اللغة: أداة ذات طبيعة نوعية خاصة، وباعتبار العمل الفني كواقع - وليس تصويراً للواقع - ذي قوانين نوعية مستقلة»<sup>(2)</sup>.

(1) مجلد إضاءة، ص 33.

(2) المرجع السابق، ص 43.

وترى إضاءة في عددها الثاني الصادر في ديسمبر/كانون الأول 1977م، أن الشعر الصحيح يتضمن ضمن ما يتضمن، الشعر الصحيح لكن الشعر الصحيح لا يتضمن أبداً الشعر الصحيح، ولذلك أصبحت قضايا شعرية الشعر من خلال مكونات اللغة ومعطياتها، تقول إضاءة في بيانها: «إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أدواتنا الفنية الخالصة، وعملنا أن نعمل إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها، من خلال كشف الطوعية الجمالية للكلمات وامتلاك ناصيتها، وهي طوعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية، على أنها كائنات قابلة - فنيًا - لأن تنضم في سياق من العلاقات الجمالية، فتتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها العلاقة الرئيسة: الكلمة بوصفها جرمًا موسيقيًا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلة تشكيلية»<sup>(1)</sup>. وهو ما جعل شعراء السبعينيات لا يؤمنون بالأطر الجاهزة والأشكال المعدة سلفًا خصوصًا وأنهم أحسوا بأن التفعيلة أصبحت قيدًا على إبداعهم بوصفها نموذجًا قديمًا لم تنتج القصيدة أثناء تشكيلها، بل إن الالتزام بالتقليد ينفي وجود النوح، فالوزن والقافية عنصران كلاسيكيان ليسا هما المعيار الأوفى في النظر إلى الشعر. والفن الحقيقي هو الذي يحدد ويشرط طبيعة وجوده<sup>(2)</sup>، لأن الإبداع في وجهة نظرهم يتنافى مع قوالب التعبير الجاهزة والصياغات الثابتة. والمبدع حين يسعى لامتلاك أشكاله الخاصة والقبض على رؤيته وتجربته المتميزة، فإتاما يبدأ عمله خارج أشكال التعبير المألوفة، ومن ثم تبدأ مرحلته التجريبية التي عادة ما تكون مشوبة ببعض

(1) مجلد إضاءة، ص 42.

(2) انظر المرجع السابق، ص 26.



الارتباك والفوضى، وبذلك يأخذ الشعر طابعاً معرفياً من حيث هو بحث عن أشكال جديدة للتعبير وكشف عن حقيقة متحولة وليس رصدًا لحقيقة ساكنة، فالحركة يناسبها الحركة ولا تسكن في الصمت والعدم<sup>(1)</sup>.

والمأمل في تجربة السبعينيات في بدايتها حتى نهاية عقد الثمانينيات يلحظ أنها لم تتخل عن الموسيقى الخيلية مطلقاً ولكنها اعتبرت التفعيلة الموسيقية مجرد عنصر من عناصر أخرى كثيرة في القصيدة، أخضعتها للمساءلة الجمالية حسب التوتر، وفي كثير من القصائد لجأ الشعراء إلى إيقاع المفردة بدلاً من التفعيلة، وإيقاع التركيب والتكوين الذي يخضع لقانون التجربة واللحظة غير المعدة سلفاً في نظام الوزن الخليلي.

ومن التحولات المهمة التي أحدثها شعر الحداثة في مسيرة الشعر المصري تحولات الذات وعلاقتها بالنص من جهة والعالم من جهة أخرى في ظل مسيرة «إضاءة 77» لبعدها عشر سنوات من هذه المسيرة يعلن د. صبري حافظ في دراسته بعنوان: «إضاءة 77 وعشر سنوات من التجريب الشعري»: إن النص كان مشغولاً بالعالم فاكتشف أنه لا يمكن أن ينشغل بالعالم حقاً دون أن ينشغل بنفسه أولاً فالإحساس يبدأ بالذات، إن معرفة الذات نفسها انعكست في معرفة النص نفسه، وإعلانه لنصيته، لأنه نص وليس واقعاً، استقصائه لشتى أبعاد حقيقته، تساوله عن نفسه وعن ماهيته، وإيقاظ القارئ للتعامل معه كنص، وليس لتخطيه إلى الواقع الذي يصوره، ... حاول النص الشعري الجديد أن يقرض نفسه كفاية في مقابل النص الذي كان وسيطاً أو كان وسيلة. إن هذا النص الجديد

(1) مجلد إضاءة، ص 322.

ينطوي رفضه للقيام بالتوسط بين القارئ والواقع على درجة من الرفض الضمني لهذا الواقع، ومن هنا فإن هذا النص مولع بلفت النظر إلى نفسه، يصدم، يجهز على التقاليد القديمة، يخلط بين ما لا يختلط، يعتمد إيقاظ القارئ ولفت انتباهه إلى أهميته والإقرار بمركزيته. أما العالم الذي فقد فيه الإنسان القيم الإنسانية والأخلاقية والوطنية مركزيتها فلا يستحق من النص أن يكون تابعاً له، ومن هنا يعلن النص تمرده على تلك التبعية بأكثر من شكل وبأكثر من طريقة<sup>(2)</sup>.

لقد قرأ د. صبري حافظ العلاقات المتغيرة بين الذات والنص والعالم والتي فرضت تفردها في الرؤية وتشكيلها. كما أن هذه العلاقات أحدثت فجوة في التلقي بين القارئ المستهلك الذي تعود على النمط سواء على المستوى الإيقاعي أو الصوري.

فاللغة هي جوهر العملية الشعرية، والنظر إليها وطريقة التعامل معها تتغير طبقاً للمفاهيم التي طرحها د. صبري حافظ، فشعرية التفعيلة كانت في أكثرها تعتمد على أن اللغة تلد القصيدة، ولكن شعراء الحداثة/ السبعينيات قلبوا الاعتقاد في ظل العلاقة الجديدة مع اللغة، فالقصيدة - عندهم - هي التي تلد اللغة بما تحدثه من علاقات وتراكيب جديدة.. وهذه العلاقات والتراكيب لا تأتي من فراغ، وإنما تأتي من الوعي بطبيعة اللغة الاجتماعية والدلالية والإبداعية<sup>(2)</sup>.

هذا المفهوم الجديد للعلاقة بين اللغة والقصيدة هو ما

(1) مجلد إضاءة، ص 495.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 261.

والثمانينات حركة الحياة وتفاقم مشكلاتها فالرثابة الموسيقية وأنظمة القواعد العروضية أصبحت عائقاً لحركة الشعرية، وخائفة لأنفاس الشعراء الطالعين لوجود مختلف في الدرجة والنوع، فكان تمردهم على العروض الخليلي ناتجاً عن وعي بأهميته في التجربة الحداثية بوصفه أداة بعبدية، يخلقها الشاعر ويتحكم في صياغتها في إطار وعي جمالي جديد بشعرية جديدة لها كينونتها وأدواتها، كما انطلق خروجهم على النظام الموسيقي الخليلي من وعي هائل باللغة ومعطياتها.

وقد أحدث هذا الخروج الصارخ على التفعيلة ونظامها المحفوظ في النثوة الموسيقية الخليلية تحولاً كبيراً في مفهوم الشعرية لم تعرفه مسيرة الشعر العربي عبر قرونه الطويلة أو عبر مرحلة الشعر الحر، فلم يحدث تطوير في نظام التفعيلة وعدد تلاحقها في السطر الشعري وإنما حدث انقلاب في نظامها والاعتماد عليها بوصفه وحدة موسيقية واحدة، فالسبعينيون يرون في النظام التقليدي الخليلي أنه نسق إنساني تم استنباطه من تجربة قبلية فلا يصبح سيقاً مسلطاً على تجربة بعبدية، فيحدث فصل بين التجربة وأدوات وجودها، وهذا ما يذهب إليه إدوارد الخراط في رؤيته للإيقاع الخليلي: «النسق الخليلي التقليدي - عندي وعند الكثيرين جداً - ليس هو النسق الوحيد النهائي والمنزل تنزيلاً. ولا أنكر مشروعية هذا النسق أيضاً. ولكن أؤكد أن الحساسية الجديدة في الشعر سواء بما حدث فعلاً في إنجازات شعر السبعينيات. ربما أتوقع له أن يحدث في المستقبل. هي من حيث الشكل - بغير انفصال عن مضمونه - الاستفادة من النسق الخليلي وتطويرة وابتداع أنساق موسيقية أخرى أكثر تركيباً وأعلى وأعقد تشكيلاً تفيد من الموسيقى الخليلية وتطورها وتثريها، ويمكن أن تتجاوزها. وفي كل هذا

حدا بهم إلى تغيير الرؤية والممارسة الإبداعية، فانشغلوا بجماليات اللغة وما تنطوي عليه من إمكانيات تركيبية ودلالية وجمالية وموسيقية، وجعلوا اللغة تقول ما لم تتعود أن تقول من قبل، فأحدثوا خلخلة في النظام الشعري الذي كرسته قصيدة التفعيلة والتي خلقت جمهوراً يتحرك في دائرة القبول والقناعة بما أحدثته هذه القصيدة بمصالحة بين التشكيل والتذوق عبر الحفاظ على المسافات الواقعة بين الدال والمدلول وتربط هذه العلاقات ومنطقيتها، فتخلت اللغة عن قاموسيتها وما تعرفه عبر تاريخها الطويل وما يعرفه القارئ عنها، واكتسبت وجوداً حرّاً مستقلاً في تجربة شعر السبعينيات، بل تعرّت هذه اللغة من أية ملابس شتوية ثقيلة، وواجهت التداولي واليومي والنثري البسيط، قاربت بين الحياة في معطياتها وبين عالمها الجمالي الذي أفرزته، وأكدت أن الشعر خلق للواقع وليس تعبيراً عنها، ومن هنا كسرت تجربة الحداثة عنصر الترابط في علاقات القصيدة، فلا وصل بعد فصل، ولا نتائج بعد مقدمات، ولا توالي لتفعيلة واحدة ذات سيمنية موسيقية منتظمة، انهار المعبد المقدس وكان وعيهم باللغة أنها تضم كماً هائلاً من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تحقق للنص نوعاً من الإيقاع الناتج من بنيتها اللغوية، وليس من حق أحد أن يفرض هذا الإيقاع العروضي بوصفه الأداة الوحيدة لتحقيق الإيقاع، فكل قصيدة تتعامل مع الأنظمة الإيقاعية التي تناسبها دون قيد سابق، أي أن التكافؤ الصوتي أصبح بديلاً للتكافؤ العروضي»<sup>(1)</sup>.

لم تستوعب تجربة التفعيلة في مرحلة السبعينيات

(1) د محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم

هناك تأكيد على موسيقية الشعر وإيقاعية الشعر مما تنأى به نأياً كاملاً عن فكرة «النثرية» وهو ما ينطبق على «قصيدة النثر» إذ هي إيقاعية بمعنى خاص<sup>(1)</sup>.

هذا التحول في أنساق الشعرية السبعينية فتح باب الجدل بينهم وبين القارئ، فالقارئ الذي تعود على الاستئانة والهدوء والاستهلاك خارج هذه التجربة كان لا بد أن يسم التجربة بالغموض، لأنها تجربة مختلفة معقدة، تتعامل مع اللغة تعاملًا خاصًا، ويورد د. محمد عبد المطلب أسباب الغموض في تجربة السبعينيات فيقول «وربما من أسباب هذا الغموض وتلك العتمة أن السبعينيين تعاملوا مع اللغة من منطق جديد، لأنهم رفضوا النظر إليها بوصفها عنصرًا مشتركًا يربطهم بالملتقى، ونظروا إليها بوصفها جسد هم الذي يمتلكونه دون شريك، وبحق هذه الملكية أعطوا أنفسهم الحق في استحداث علاقات إفرادية وتركيبية طارئة، وربما لم تألفها اللغة من قبل، بل يمكن القول إن خطاب السبعينيات كان على نفور من (التجربة) وكان - وما يزال - دائم التمالي على اللغة التي أصبحت ملكية خاصة له»<sup>(2)</sup>.

القارئ المستهلك لا مكان له في تجربة السبعينيات. قراءته لا تستقيم عبر أدوات كانت تصلح لتجربة كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية أو غير ذلك من التجارب التي تصب في قوالب ثابتة أو شبه متحركة، هذه التجربة تخصم تلك الذائقة الاعتيادية، لأنهم لا يخضعون لرغبات المتلقي وحقوقه العابرة بل يرون أن

(1) إدور الخراط: شعراء الحداثة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد 97، 1999 ص 43 - 44.

(2) د. محمد عبد المطاب: شعراء السبعينيات وقوضاهم الخلافة، ص 12.

هذا القارئ لا يصبح قيدًا على احتياجاتهم الفنية والجمالية، وعليه أن يسعى معهم للبحث عن تجارب لم تكتب بعد وأن يكون قادرًا على الأسئلة، لا يبحث عن أجوبة جاهزة في تجربة غير جاهزة من قبل.

لقد خرج شعراء السبعينيات على كل أدوات التلقي وأدوات الشعرية القديمة، وأدخلوا في الشعر ما لم يكن داخلًا في سياقاته، وحولوه من درجته الشفاهية بالدرجة الأولى إلى الكتابية، من البلاغي الكلاسيكي إلى اليومي النثري، المشهدي، ومنحوا الشعر شرعية العلاقة مع الأجناس الأخرى والإفادة منها، فلم يصبح ذا حدود مائتة، بل تلاقح مع السرديات، واستقطب أدواتها التي تحقق له جماليات أكثر حضورًا، وتخلق منه خطابًا متنوعًا، تراكميًا، ذا بنية معقدة، فانتشر ما يُسمى بالكتابة النوعية التي أطلقها إدوارد الخراط، وظهرت القصيدة - القصة، والقصة - القصيدة، وتلك الكتابة التي تلخص مفهومًا عميقًا للحداثة مفتوحة على المستقبل.

ولم تكن تلك التجربة بتنوعاتها المختلفة وأفقها المفتوح وأنساقها المتحولة والمعقدة صدمة للقارئ الاعتيادي فقط، وإنما جعلت - منذ البداية - شعراء تجربة الشعر الحر ونقادها يقفون منها موقف الرقص والعداء والهجوم. ففي العدد التاسع من مجلة (إضاءة 77) يناير/كانون الثاني 1983م تقدم المجلة نموذجًا من الهجوم بعد خمس سنوات على تجربتها في مقالة عنوانها: (تهافت التهافت - إضاءة بين النقاد الواقعيين والنقاد الواقعيين).

يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة مهاجمًا تجربة السبعينيات:

ويرد السبعينيون «إضاعة» على هذه التهمة بقولهم: «نحن لا نذكر أن أدونيس ظاهرة خاصة في الشعر العربي الحديث، بل في الثقافة العربية، وإننا لنعتقد بما أنجزه وحققه. لكننا نضع أيدينا في الوقت نفسه على مناطق السلب قبل الإيجاب في هذه الظاهرة، والتهمة التي يلفقها لنا أبو سنة.. إنما هي تهمة تعني أن تجربة أدونيس لم تقرأ بوعي شديد من قبل النقاد والشعراء حتى أبو سنة نفسه.

وتعني - أي تهمة أبو سنة - أن القصور والمعجز أمام فهم أدونيس كشاعر ومنظر لتجربته الشعرية، يخلق عائقاً لدى البعض يجعلهم يلقون التهم علينا جزافاً. فكان قصورهم أمام فهم أي تجديد في القصيدة يدفعهم إلى استسهال وصفها بأنها تدور في فلك أدونيس»<sup>(1)</sup>.

ويتهمهم الناقد محمد السيد عيد بأنهم يغيرون في طبيعة الشعر من أجل التغيير، ويرى أنهم عبثيون يعيشون في فلك السريالية التي عاشت في مجتمع وزمن مغايرين عن واقعنا الراهن<sup>(2)</sup>.

ويرد السبعينيون على اتهام محمد السيد عيد بقولهم: «وليطمئن الصديق محمد عيد، فلسنا عبثيين، ونعي تمامًا بأن السريالية حركة عصر، وزمن، وواقع يختلف عن عصرنا وزمننا وواقعنا بل هي بنت سياق اجتماعي ثقافي مختلف ولكننا نعني من كلامنا - الذي أوحى له بأننا عبثيون أو سرياليون - شمولية الرؤية، وبكارة الالتقاط، بمعنى أن الوجود كله هو مشروع

«هل وصلت حركة الشعر الحديث إلى شيخوخة سريعة إلى هذا الحد خلال ثلاثين عاماً من عطاء ثلاثة أجيال مبدعة تميّزت بوجود حشد من الشعراء العرب يمتلكون الموهبة والثقافة والقدرة على الإضافة التي انتظرها الشعر العربي 1500 عام لكي يستجيب لهذه الحركة الثورية الجذرية»<sup>(1)</sup>.

يتضح من خلال كلام محمد إبراهيم أبو سنة أن حركة التاريخ واحدة وأن وتيرة الحياة واحدة وأن النمط الاجتماعي ذو وتيرة واحدة فلا يأخذ - أبو سنة - في اعتباره حركة الوعي من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى آخر. وترد إضاعة على هذه الرؤية فتقول: «نحن نرى أن وتيرة التغير في الشعر بعد ثورته في الأربعينيات والخمسينيات هي وتيرة أسرع وأكثر من حيوية مثلتها طوال الخمسة عشر قرناً السالفة ذلك أن نمط التركيب الاجتماعي (والثقافي بالتالي) كان ثابتاً أو يكاد طوال هذه القرون، وما أن تغير هذا النمط مع بدايات عصرنا الحديث حتى تالت وتوالت التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية»<sup>(2)</sup>.

ومن التهم التي وجهها الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة - ومعه كثيرون - إلى جيل السبعينيات: وقوعهم فريسة لأفكار أدونيس، يستخدمون طريقته ويدورون في فلك إطاره الفني، يقول أبو سنة: «إن العناصر الشابة واقعة تحت وهم مؤاده أنهم قادرون على الانتقال بهذا الشكل إلى مرحلة الثورة الثالثة بينما هم في الواقع يدورون في فلك الإطار الفني الذي استخدمه أدونيس واستخدمه ببراعة محمود درويش»<sup>(3)</sup>.

(1) مجلد إضاعة، ص 259.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(1) مجلد إضاعة، ص 260 - 261.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 161.



للقصيدة، والوجود دائم التخلق مكثف العناصر، وقصيدته هي - بالضرورة - قصيدة التخلق المتواصل، والعناصر المكثفة<sup>(1)</sup>.

كما أن د. صابر عبد الدايم يرى أن تجربتهم مغامرة شكلية فيقول: «إن المغامرة الشكلية عند الشعراء الشبان - (في وقتها) - الذين أحدث عنهم طغمت على المغامرة الموضوعية، فالرؤية غائمة تحت كثافة الصورة»<sup>(2)</sup>.

وترى إضاءة أن كلام د. صابر عبد الدايم يثير من جديد قضية الشكل والمضمون التي تؤمن بأن لا فصل بينهما، بل ترفض هذه التفرقة في النظر إلى القصيدة، والمتأمل في الانتقادات الثلاثة التي وجهت لشعراء السبعينيات في تلك الفترة يرى أنها تنطلق من رؤية المحافظين الجدد الذين يتمسكون بتقاليد الشعراء الكلاسيكيين، ويدعون إلى الانتماء إلى اللحظة الراهنة، يفضلون التجديد على اعتبار أنه نتاج طبيعي لعصر جديد، ويرفضونه في الوقت نفسه، فأبو سنة يفصل بين اللحظة وأدوات تشكيلها، فيرغب أن تشكل اللحظة الجمالية الجديدة بأدوات وأشكال مستقرة عرفت القصيدة العربية، وحافظت عليها قصيدة الرواد خصوصاً في جانب التفعيلة، فيتهم شعر السبعينيات بأنه (شكل هروبي) وهو بقوله (شكل) وإنما يعود لقضية الفصل بين الشكل والمضمون، كما أن اتفاق تجربة السبعينيات مع تجربة أدونيس في الرؤية - وإن اختلفت في الدرجة والنوع - تذهب إلى مغايرة المطروح السائد: الكتابة على غير مثال سابق، التجريب، نفي الأشكال الجاهزة سلفاً، والتشكيل من خلال التعامل الجديد مع اللغة وطواعيتها في

(1) مجلد إضاءة، ص 161..

(2) المرجع السابق.

تشكيل العمل الفني ويوحها بما لم تبح به من قبل، وقولهم «ليس المهم ما يقال، بل المهم كيف يقال» أعطى شعوراً غير صحيح بأن تجربتهم استغرقت مهام الشكلية وأنها عندما ركزت على كيفية القول، فإنها أغفلت بالثاني في الوقت نفسه طرف المضمون، وهي على وعي تام بالعلاقة المتجادلة بين القول وكيفية قوله، وتؤكد إضاءة في توضيحها لمفهوم هذه الجملة فتقول: «وما نريد أن نقوله هنا بإيجاز يتناسب مع المقام - هو أن هذه الجملة لم تكن في لحظة من اللحظات من صميم قناعاتنا الجمالية بما هي عليه من صياغة حاسمة تحني بوضوح إعمال «ما يقال» إهمالاً كاملاً في صالح «كيف يقال» والجملة بهذه الصياغة وبهذا المعنى تشكل أرضية جلية للوقوع في «الشكلية» العقيمة التي لم ندع إليها في لحظة من اللحظات على الرغم من أن الكثيرين يرووننا استسهالاً واجتراراً - بالصدور عنها والإيمان بها أشد الإيمان»<sup>(1)</sup>.

الاهتمام بطريقة القول / التشكيل هو ما يجعل الاتهام الجاهز قرين الحكم على تجربة السبعينيات كما فعل محمد السيد عيد وصابر عبد الدايم وغيرهما في تلك المرحلة دون تأمل أو تحليل لتجاربهم في تلك الفترة، وبعد عامين وشهر تتمحق الاتهامات، ففي العدد الثاني عشر من (إضاءة 77) فبراير/شباط 1986، تستهل إضاءة العدد - من خلال مقالة بعنوان: «الحضور الشرعي والحضور الشعري» - بطرح اتهامات النقاد المتخصصين والمساندين لتجربة الشعر الحرّ أهمها تهمة أن وجههما د. عبد القادر القط والدكتور جابر عصفور.

فالدكتور عبد القادر القط قد اتهم التجربة الشعرية الشابة

(1) مجلد إضاءة، ص 426.



السبعينية بأنها «تحاول الدخول إلى الشعر من الأبواب الخلفية، بما تفرضه على الناس من كراسات ومجلات وكتب ضعيفة»<sup>(1)</sup>. وترى إضاءة أن هذا الموقف لا يثير الدهشة عندما يصدر من ناقد قديم أقصى عطاءاته في مواكبة تجربة الشعر الحرّ طوال فترة الخمسينيات وبعض الستينيات ولا يملك القدرة على تجاوزها، ارتبط بكل اتجاهاتها وأدواتها المحافظة على نسق التفعيلة، فمناقشة رأيه تكشف المساحة الواقعة بين الخطئين، فالسبعينيون يدركون أن تجربتهم تجاوزت تجربة الشعر الحرّ: مفاهيمها وأدواتها، إنهم خارج السياق المألوف الذي اعتاده د. القط.

أما قول الناقد واتهامه لشعراء السبعينيات بالتسلل من الأبواب الخلفية «فيرى السبعينيون أن الذي يحدّد الأبواب الأمامية والأبواب الخلفية هي الحياة الشعرية بأسرها وتاريخ التطور العام لفن من الفنون، أما الناقد الفرد فلا يملك ذلك، ويتساءل السبعينيون بقولهم: وهل الأبواب الأمامية «أو الشرعية» هي المجلات أو المنابر الحكومية الرسمية بحيث يغدو كل ما يصدر عن «الشعب» أو عن قطاع من قطاعاته أو تيار من تياراته هو «غير شرعي» وتسلل وتلصص خلفي؟ أم أن العكس غالبًا ما يكون هو الصحيح في كثير من الأحيان والظروف التاريخية الثقافية»<sup>(2)</sup>.

لم يتغير موقف عبد القادر القط من تجربة شعر الحداثة طوال تاريخه النقدي وهذا ما يؤكد قناعاته وإمكاناته وطاقته في التعامل مع هذه التجربة التي تفارق المعطوح، فتكتب تجربة

(1) مجلد إضاءة، ص 365.

(2) المرجع السابق، ص 366.

مختلفة للحظة مختلفة، فعندما أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «إبداع» وقف من تجربة السبعينيات الفنية موقف العقاد من تجربة الشعر الحرّ في بدايتها عندما أحال ديوان صلاح عبد الصبور «الناس في بلاد» إلى لجنة النشر للاختصاص وما فعلته لجنة النشر في مذكرتها بالتصدي لهذا الجيل الجديد ومواجهته، لأنه مارق وخارج على أفق السلطة، بل كان يعلن أنه لا يفهم هذه القصائد التي تغرق في الغموض وهذا ما تكشفه رواية رفعت سلام الذي شهد واقعة بين د. عبد القادر القط والشاعر وليد منير حين ذهب إليه لنشر قصيدته في مجلة «إبداع» فاشتراط د. القط لنشر القصيدة أن يقوم الشاعر وليد منير بشرح كل علاقاتها وصورها، لكي يتمكن من فهمها، وتصبح منطقية، أو أن يتقدم الشاعر بشهادة تؤكد أن لهذا الشاعر مستقبلًا في الأيام المقبلة، لحظتها توجه إليه الشاعر رفعت سلام بقوله: «إذن كان موقف العقاد صحيحًا من صلاح عبد الصبور. فقال: ومن أدراني أنه سيكون صلاح عبد الصبور»<sup>(1)</sup>.

وظل د. عبد القادر القط طوال رئاسته لتحرير «إبداع» ملتزمًا بهذا الموقف إلا قليلًا، فقد خصص جزءًا في نهاية المجلة يتكون من بضع صفحات أطلق عليهم باب (تجارب) قدم من خلاله مجموعة من قصائد السبعينيات وقصائد محمد عفيفي مطر على استحياء على اعتبار أنهم لا يدخلون في سياق تجربة الشعر الحديث، كأنهم مصابون بالجرب يجب الفرار منهم.

وبعد أكثر من خمس وعشرين سنة على هذه المواقف تبثت مجلة «إبداع» الموقف نفسه بعدما تولى رئاسة تحريرها

(1) مجلة الكوئل، العدد 14، شتاء 1984، ندوة العدد، ص 651.

أحمد عبد المعطي حجازي، حيث سار على درب النقط في رفض شعر الحداثة و«قصيدة النثر»، ورفع لواء اعتراضه عليها بحجة أن «قصيدة النثر» شعر ناقص». وفي نهاية عام 2008 أطلق عليها اسم «القصيدة الخرساء»، وكلاهما يمثل موقف الدولة الرسمي - بوصفهما أدوات النظام - التي تحافظ على السكون والاستقرار والنظام، وكل هذا يكمن في التقليد لا في التجريب والمغامرة.

أما الناقد الثاني الذي وجه اتهاماته إلى جيل السبعينيات فهو د. جابر عصفور الذي يرى أن جيل السبعينيات لم يقدم شاعراً كبيراً متميزاً، وهذا الجيل يتكلم أكثر مما يبدع، فيقول كلاماً كثيراً عن الشعر، ويحاول بعضهم أن يصوغ تنظيرات كثيرة، ويا ليتهم يكفون عن الكلام والتنظير ويركزون على الإبداع، وبينهم شعراء أظن أنه سيخرج منهم شيء، ولكن ما زالت تنقصهم الثقافة وامتلاك القدرة اللغوية.. وأن بعض هؤلاء الشعراء يرفل في حلة أدوليس ويرقص في سلاله... لا أظن أنه برز من بين شعراء السبعينيات من يبدو أن قامته «مستطاول» أو تتجاوز قيمة هؤلاء الذين سبقوه وأن أحدًا من جيل الشعراء الجدد لم يصف شيئاً على أمل دنقل<sup>(1)</sup>.

يرى السبعينيون فيما أورده جابر عصفور من اتهامات فيه مفاجأة للحقيقة لتجربة كانت في وقتها طليعية، تحاول أن توجد شعرية متجاوزة وكان من الأجدي به وهو ناقد طليعي، تقدمي، أن يقرأها جيداً، ويقف بجانبها، ويقدم لها الداعم في مواجهة الشرعيات البالية، والأفكار الرجعية التي تحارب كل تطور أو تتجاوز للساند المطروح، كما أن وضع أمل دنقل معياراً جمالياً

تُقاس به حركة شعرية متنوعة، مختلفة عن توجه أمل دنقل الجمالي رؤية غير موضوعية لفلسفة الفن والجمال خصوصاً وأن الناقد على وعي بأن الشعر ليس له حد ثابت بل إن أمل دنقل يعتبر حدًا من حدود الشعر ومرحلة من مراحلها ينبغي تجاوزها وتخطيها وإلا اعتبرت التجربة التالية له تقليدًا ساذجًا.

كما أن السبعينيين المهتمين بالكلام أكثر من الكتابة الشعرية يرون أنهم قدموا إنجازهم في «إضاءة» وغيرها من خلال النصوص، كما أنهم يملأون فراغ النقد المنوط بهم متابعة تجربتهم، وهم يتساءلون «كم كلمة كتبها الدكتور جابر - وهو الناقد المختص المسؤول - في تقديم أو تقييم هذه التجربة الشابة لينهض بمسؤوليته في تهذيب وتعميق وتبصير هذه التجربة لتخليصها مما فيها من شوائب؟»<sup>(1)</sup>.

استطاعت تجربة السبعينيات - بعد أكثر من ثلاثة عقود - أن تفتح كوة واسعة في الجدار، وأن تحدث تحولاً عميقاً في الشعرية العربية لا يقف عند حد التطوير الموسيقي أو التطوير البلاغي أو غير ذلك، لكنها أحدثت خلخلة في اليقين الجمالي، وجعلت الشعرية العربية على المحك في واجهة الأسئلة العميقة التي خلقتها العلاقة الجديدة بين الذات والعالم ووسيلة إدراك الذات لنفسها والعالم وعلاقتها باللغة، ففتحت أفق التجريب واسعاً عبر هذا الوعي الجمالي، الذي يتبنى نفي الحدود الماثرة بين الأنواع، كما أحدثت هذه التجربة تحولات كتابية، وأدخلت على وعي القارئ صدمة أخرى في طريقة التلقي وجذّته إلى استثمار الحواس كلها في إدراك مكونات النص ودلالاته، وركزت على المرئي والمسموع، وأفادت من

(1) انظر: مجلد إضاءة ص 366 - 367.

(1) مجلد إضاءة، ص 387.

تقنيات الطباعة الحديثة، وممارسة اللعب رغبة في خلق أثر مفتوح، فانتشر المسكوت عنه وغياب ميادة المعنى على اعتبار أن بلاغة المحذوف أكثر ملاءمة لجمالية اللحظة الراهنة التي تواجه حشدًا معرفيًا وفلسفيًا غير مسبوق، كما تبنت كتابة الحدائث الشعرية التي جسدتها تجربة السبعينيات التكثيف والاختناز والمجانية والتوهم - وتبنتها الأجيال اللاحقة - فكانت امتدادًا طبيعيًا للمروق الكامل على حدود الشعرية التي حافظت على بعضها تجربة الشعر الحر وظهور «قصيدة النثر»، بملامحها الجديدة التي تعتمد في لغتها الشعرية على تفجير الحالة أو تشظيها أو استغلال مساحات البياض، أو البوحية (المتصلة بالتركيز على قوة الأشياء وتفاصيلها) أو التفلت أحيانًا من التزامات «الكثافة»<sup>(1)</sup>.

## «قصيدة النثر» وهوية الشكل

يستطيع الباحث في مسيرة الشعرية العربية في مصر أن يلخص تجربة شعراء السبعينيات في اتجاهين:

**الاتجاه الأول:** لم يسقط من حساباته التفعيلة تمامًا فقد ظل يكتب في إطار الالتزام بها مع المحاولة الدائمة لكسر سيمتريتها أو البحث عن نسق تفعيلي مختلف مع الانفتاح على كل اتجاهات التجريب خصوصًا مع اللغة وبلاغة الصورة الجديدة، ولكنها كانت حريصة على خلق إيقاع عبر التفعيلة نفسها مثل ما فعل: حسن طلب، وحلمي سالم، ووليد منير، ومحمد سليمان، ومحمود نسيم، وجمال القصاص.

**الاتجاه الثاني:** تبني التفعيلة لمدة قصيرة ثم بدأ في إسقاطها، واتجه إلى «قصيدة النثر» اتجاهًا عارمًا - بلا عودة - مثلما فعل: رفعت سلام، وأمجد ريان، وأحمد زرزور، ومحمد آدم، وعبد المنعم رمضان، ومحمد عيد إبراهيم، وعبد المقصود عبد الكريم.

وعلى الرغم مما يعلنه محمود قرني أحد شعراء الثمانينيات «من أن معظم شعراء جيله يناهضون الشعرية السبعينية بسبب ما وصلت إليه من تعسف جمالي واستغلاق تميّزت به القصيدة الرؤيوية، وهو ما كرس للعديد من العداوات بين شعراء طالعين يملكون الكثير من البراءة أمام شعراء منريين ومحنكين كانت لديهم القدرة على التصنيف في إطار مرجعي أيديولوجي

(1) انظر: بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، قصود، م 16، ع 1، صيف 1987، ص 155.

أحياناً ومتواطئ في معظم الأحيان<sup>(1)</sup> فإنه يثبت ما يتفيه زملاؤه وهو عدم تواصلهم مع جيل السبعينيات وإنكار دورهم في تحولات الشعرية العربية بشكل لم تشهده الساحة من قبل من خلال رؤية استيعابية للموروث الفكري والشعري من جهة وللمعاصرة والتجديد من جهة أخرى، كما أن اتهام الشعرية السبعينية بأنها وصلت تعسفاً جمالياً واستغلاً في الرؤية يمثل رؤية شخصية تدخل في إطار كلام غير منهجي لم يقره الوعي النقدي بحركة الشعرية واتجاهاتها وفدراتها.

لقد استطاع شعراء السبعينيات من خلال الاتجاهين اللذين سبقا عرضهما أن يمنحوا المشهد الشعري جنوباً للتجريب فوسعوا من حرية الإبداع، وفتحوا الأفق أمام حركة الكتابة على بدائل الاختيار، وامتد هذان الاتجاهان إلى عقد الثمانينيات حيث أخذ يمارس حضوره على الطريقة نفسها: الكتابة في فلك التفعيلة مع محاولة كسر النمط، فانتشرت محاولة المزج بين التفاعيل والانتقال من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة<sup>(2)</sup> ففي إطار التفعيلة ظهرت أسماء على سبيل المثال لا الحصر: علي منصور، ومحمود قرني، وفاطمة قنديل، ومشهور فواز، وعبد الحكيم العلامي، والسماح عبد الله، وفتحي عبد الله، وياسر الزيات، وأيمن حمدي، وشريف رزق، وعصام أبو زيد. وهناك كتابة أخرى، كانت استجابة كاملة لـ «قصيدة النثر» كما في تجربة كمال عبد الحميد، وعبد الناصر هلال.

(1) محمود قرني: مجلة الشعر، العدد 133، ربيع 2009، ص 41 - 42.

(2) راجع: عبد الناصر هلال: الخروج واشتغال سوسنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.

ومع أفول العقد الثامن - من القرن الماضي - وبداية التسعينيات كانت «قصيدة النثر» تجتاح الأفق، فقد تخلّى شعراء الثمانينيات عن القصيدة الموزونة، واندفعوا بقوة نحو قصيد النثر، وتحولت الشعرية المصرية من المجازية إلى النثرية العارمة ومن مناطق الأمان والقبول إلى المسألة والمروق سواء على المستوى الجمالي أم على المستوى القيمي، فتلور انتهاك المحرمات وكتابة الجسد، وأصبح الجسد يحمل قدرًا هائلًا من أسئلة الشاعر الحدائي الجديد، يستدل على العالم من خلاله، وانتشر اليومي البسيط والمبتذل والحياة اليومية ومفرداتها وكونتها الأشياء.

وأصبح هناك شعراء يحملون قيمًا جديدة ورؤى منكسرة وأحلامًا كالكوبيس فظهرت أسماء: محمد متولي، وناصر فرغلي، وكريم عبد السلام، وعصام أبو صالح، وأسامة الديناصوري، وعاطف عبد العزيز، وغادة نبيل، وهدي حسين، وفارس خضر، وجرجس شكري، وآخرون.

تبنى كثير من شعراء «قصيدة النثر» (الألفانية) - أي مع مطلع القرن الحادي والعشرين في مصر - أنهم خارج السياق، منقطعوا الصلة بترائهم أو الحركات السابقة عليهم، وأهمها تجربة السبعينيات وغيرها من الحركات الشعرية الأخرى، هم بلا آباء شرعيين، لا ينتمون إلى «قصيدة النثر» الأدونيسية أو السبعينية، إذاً هل تجربة هؤلاء تجربة لقيطة؟ هل «قصيدة النثر» بصفة عامة لقيطة؟ هل تكون الإجابة بالإثبات إذا استطعنا أن نحدد منابها الأولى ومصادرها التي دفعتها خارج السياق؟

- الرافد الأول: يكمن في محاولة التجديد والخروج على النسق الخليلي، وقد استطاعت الدراما فيما سبق أن ترصد



ملامح التحولات الشعرية وما مرت به من نقاط تجديد وتطوير أو تمرد ابتداء من محاولات جورج حنين - الذي يُعدّ الرائد الأول لما سُمّي بالشعر المنشور - وإرهاصات الخروج على النظام الموسيقي في محاولات علي أحمد باكثير (الترجمة) ومحاولات لويس عوض الإبداعية في (بلوتولاند)، ومحاولات بدر الديب في (كتاب الرح) وتجربة إبراهيم شكر الله في (مواقف العشق والهوان وطيور البحر)، وديوان (مدخل إلى المدن الطاغورية) لعزت عامر.

وبعد هذه المحاولات جاءت تجربة الشعر الحر، - التي أطاحت بالنظام الخليلي التقليدي - وبدأ صمود تجربة التفعيلة - في نزوعها الجديد - وما أحدثته من تطوير وتطوير لتجربة الحداثة وصولاً إلى تجربة السبعينيات وبعدها الثمانينيات والتسعينيات التي شهدت تحولاً جذرياً في الشعرية العربية في مصر من خلال خروجها على نظام الوزن الخليلي، وفتحت أفقاً واسعاً للتجريب، فوردت بين الالتزام المهمش على استحياء المهووس والمفتون بتجربة الحروق التام والعصيان لأوامر الخليل بل مقاطعته أحياناً وخصامه.

أما بداية القرن الحادي والعشرين فقد شهدت اجتياحاً للمفاهيم الشعرية القديمة حتى التفعيلة، ودخلت الشعرية مناطق جديدة لم ترطاً من قبل. امتلات الساحة بتجارب «قصيدة النثر» الجديدة التي وجدت نفسها خارج الأسوار والحدود الفنية والأشكال المستقرة والأنواع.

**الروافد الثاني:** (المصادر التراثية) المتأمل في شعرية الحداثة العربية يرى وجوداً حياً للموروث العربي في ثنايا كتاباتهم، حيث وجد شعراء الحداثة في تجربة المتصوفة

خصوصاً كتابات «محمد بن عبد الجبار النفري» في كتابه (المواقف والمخاطبات) وكتابات ابن عربي في فتوحاته، وأبي حيان التوحيدي في «إشراقاته»، وباقي كتابات الحداثيين الأوائل كخطب الحلاج، وكتابات عبد الحميد الكاتب والجاحظ، و«ألف ليلة وليلة»، ومنطق الطير، كما وجدوا في تجربة جبران والريحاني وطه حسين مجالاً لتغذية عالمهم، وتدعيم الحركية المتطورة التي تحتضن الماضي والمستقبل في آن، وهذا ما يشير إليه شعراء الحداثة ويؤكدونه في انتمائهم وطريقة تعاملهم مع التراث: «إن وعينا بالتراث وطبيعته هو لحظة خاصة من لحظات الممارسة والإبداع. وهذه الخصوصية هي التي تشكل الإدراك الصحي للتراث. ربما أن التراث كائن حي فإنه أيضاً قابل للنفي والإثبات، وهذا هو ميرر التواصل الفعال معه»<sup>(1)</sup>.

ومن لم يستوعب تراثه ويفهمه لا يستقيم له الواقع في شيء ولم يستطع أن يتجاوزه، فالحداثة اتصال وانفصال في آن، فهي تستشرف المستقبل وفق مكونات سابقة تتيح للإنسان قدرة الاختيار في ظل البدائل، ومن يرى أنه بلا ظل فهو كمن يرقص في الهواء أو كمن يعلن أنه يسكن في الدور الرابع / اللحظة الراهنة دون أن يكون موصولاً بالأدوار الثلاثة السابقة، فالحداثة لا تقوم بمعزل عن الواقع ومكونات الماضي الأساسية وهناك فرق بين الفهم وحرية الاختيار من جهة والتقليد والالتزام بما هو معد سلفاً لما هو آت من جهة أخرى. فالحظة والمبدع يحددان المضيء من الماضي لكشف عورة الحاضر.

و«مسألة الانفتاح على المستقبل وتوجيه الإبداع نحو

(1) مجلد إضاءة، ص 26.

منظور مستقبلي ليست مسألة سهلة بل مسألة صراع اجتماعي بين القوى التقليدية في مجتمعنا العربي والقوى الطليعية المفتوحة على آفاق التقدم والمستقبل خاصة وأن على المبدعين والفنانين أن يدعوا عطاءات ونماذج لا نجد لها في تراثنا سندًا كبيرًا<sup>(1)</sup>.

والإبداع في مفهومه يعني الانفلات من قبضة التقليد والانتساب إلى الخصوصية، فكل عمل إبداعي يحمل خصوصية صاحبه الذي يحمل ملامح الخروج على السائد المؤلف أي الانقطاع عن خصوصيات الآخرين أو الخصوصية السائدة. ومن هنا تعدّ «قصيدة النثر» قصيدة عربية لما تحمله القصيدة بوصفها إبداعًا من تجسيد الذات العربية، فالإبداع يحقق الخصوصية ولا إبداع بلا خصوصية.

**الرافد الثالث:** يتجلى هذا الرافد في تأثير «قصيدة النثر» العربية خصوصًا في مصر بمنجزها الأوروبي المتمثل في إنجاز الكاتبة الفرنسية «سوزان برنار» في كتابها المشهور «قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا الذي شكّل أفق الرؤى الفكرية والجمالية لـ «قصيدة النثر» العربية فسطعت في سماء الثقافة العربية أسماء: بودلير، ومالارميه، ولوتريامون، ورامبو، وبروتون، وسان جون بيرس، وغيرهم. وهذا التأثير الأجنبي ليس جديدًا في مسيرة الشعرية العربية فتأثيره يبدو واضحًا منذ التجربة الرومانسية التي جسّدتها جماعة الديوان وأبوللو والمهجر، ومدى انفتاح هذه الجماعات على الأدب الرومانسي الأمريكي والأوروبي، ثم تأثرت تجربة شعر التفعيلة بتجربة ت.س. إليوت.

(1) محمود أمين العالم: الإبداع والهوية القومية، مجلة الوحدة،

العدد 58/59، يوليو/أغسطس تموز/آب 1989، ص 8.

وقد كان تأثير «قصيدة النثر» في مصر بمنجز «سوزان برنار» غير مباشر خصوصًا في بدايته، وإنما انعكس من خلال تجربة «قصيدة النثر» البيروتية التي تبنتها جماعة «شعر» التي تبنت الأفكار والأسس والمبادئ التي نادت بها برنار في كتابها خصوصًا فيما قدّمه «أدونيس» و«أنسي الحاج»، حيث أعلن الأول عن مسمى «قصيدة النثر» في البيان الأول الذي نُشر في مجلة «شعر» في عددها الرابع عشر عام 1960، والثاني أطلق المسمى في مقدمة ديوانه «لن» وهو الديوان الشعري الأول الذي يثني هذا المصطلح مفهومًا وإجراء تطبيقيًا.

وقد حدّد كلّ من أدونيس وأنسي الحاج ملامح «قصيدة النثر» وانعطافها عن الحداثة الشعرية، غير أن ما قلناه بقي في إطار المقدمات التي تسعى إلى اكتمال مفهومي أو تعالق مع نظرية جمالية ما. كما أوضح أدونيس في هذا الوقت خصوصية «قصيدة النثر» العربية على اعتبار أنها ابنة شعرية للغة محددة، فـ «قصيدة النثر» العربية تختلف عن «قصيدة النثر» الفرنسية «إنهما تفترقان بخواص ومزايا يفرضها بدئيًا فرق اللغة والعمل اللغوي».

وكل تجربة تأتي في سياق ما قدمته المرحلة السابقة وتتأثر بما يدور في تلك اللحظة من ظواهر فكرية وفنية وجمالية، فلا تستطيع تجربة الحداثة في «قصيدة النثر» الشابة في مصر من أن تعلن أنها «قفزة خارج السياق»، بعد عرضنا لمحاولات التجديد والسروق، وروافد «قصيدة النثر» العربية، على الرغم من استقلال كل شكل على حدة، وعلاقة هذا الشكل بما سبقه أو لاحقه وعلاقة الاتصال أو الانفصال.

ومن يدعي أنه بلا أب حتمًا يلحقه اتهام الزنا والفجور،

وقد استطاع نفر ممن يكتبون «قصيدة النثر» في مصر وهم من شباب 2000 أو بعض التسعينيين أن يحتفلوا بطريقة الادعاء والفجور والتعالي وهم يعانون من الهزال وفقر الدم وثقافة المقاهي وشوارع القاهرة مثل (زهرة البستان) وغيرها أو زبائن الأتلييه الذين يريحون أجسادهم البالية على مقاعد البهو أو الحديقة الفقيرة، يقول كل منهم للآخر: هل هناك شعراء غيرنا في مصر؟! حتى إذا خلا الواحد مع نفسه فيقول لها هل هناك شاعر في مصر سواي؟!، الإجابة: إنتاج النمطية والتسطيح والفجاجة والركاكة والنثرية التي تقودنا إلى رفض اللغة العربية وليس الشعر أو «قصيدة النثر» التي نحن ممن يعتقونها ويدينون لها بالولاء والانتماء.

## جدل الشعري والنثري

يصعب أن تقوم بإجراء علمي لتأطير ظاهرة فنية تستعصي على الحبس في إطار لغوي محدد، يتم التواطؤ عليه بين المهتمين به في ظل الانفلات المعرفي والظواهر الإنسانية المتداخلة وحركة الحياة المتلاطمة في وقتنا الحاضر، والشعر أهم هذه الظواهر الفنية الإنسانية التي تستعصي على الكتمان والتحديد في كلمات محددة بحيث تؤدي إلى تعريف جامع مانع، يأخذ دلالة واحدة خصوصاً بين المهتمين به.

ويصعب هذا الإجراء/التعريف من منطلق أن أساسيات الوجود الخاصة به المقتننة بالتعريف قد أصابها الخلل والتحريف، بل انهارت تمامًا، فماذا يقول الذين يرون أن الشعر هو «الموزون المقفى»؟ ألا يزال التعريف قائمًا عند هؤلاء الذين ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل وليس من خلال جوهره وطبيعته، الشكل الذي يتجسد في الوزن والقافية؟

لغوي خاص خاضع لحالات الشاعر - وتلك هي طبيعته وكيونته - ورواه الفكرية والتأملية تقوم فيه اللغة بدور الإيحاء والرمز كاشفة عن أحاسيسه وقدرته على امتلاك ناصيتها، والموسيقى واحدة من التقنيات المهمة لهذه اللغة يستخرجها الشاعر لخدمة عالمه وتجربته حتى تخرج في زي ملائم، تأتي هذه الموسيقى عذوبة مناسبة للمد والجزر، ومن هنا ارتبط الشعر

في أذهان من يرتادون حقوله بالموسيقى بوصفها هويته، لذلك تمّ التسليم بأنه يكمن في شكل محدد سلفاً.

واستطاع النقاد القدامى أن يجعلوا من مفهومهم للشعر تقسيمات بنائية تأخذ المعنى نفسه، فالببت بوصفه أصغر وحدة بنائية في القصيدة يتألف من مجموعة كلمات تؤدي معنى تاماً، تسيّر هذه الكلمات في نسق تفصيلي يشير إلى بحر من البحور العروضية ينتهي بقافية موحدة وحرف روي واحد.

كما تحدّدت بالقطع مسميات جامعة مانعة عند العروضيين والنقاد، فالبيت الواحد من الشعر يسمى مفرداً أو بيتاً والبيتان نثفة، ومن ثلاثة أبيات إلى ستة تسمى قطعة، وسبعة أبيات فأكثر تُسمى قصيدة.

هذه التسميات التي تمّ استنباطها من الشعر العربي وطبيعته أفرزته طبيعة تتسم بالاستقرار والهدوء فكان عالماً ساذجاً بسيطاً والشعر أتى على صورته منذ الجاهلية حتى الكلاسيكية الجديدة «شوقي وحافظ»، فالشاعر العربي القديم لا توجد في حياته انفلاتات أو تموجات كبرى على المستوى الاجتماعي والسياسي والنفسي، فقط لا يواجه اللامتناهي الذي ترسمه الصحراء الشاسعة والأفق الممتد. كما أن الشعر العربي في هذه العصور قام بدور الإعلام الموجه الذي يركز على حياة ثابتة لذا أطلق عليه «ديوان العرب» فكان يسجل فيه أفراحهم وأتراحهم وعاداتهم وتقاليدهم، ولعل المتأمل في هذه التسمية يجد أن هناك فرضية أن يطالع الشعر العربي على هذه الشاكلة المستقرة، أي إنه لا بد أن يجنح نحو الوضوح حتى تتمّ عملية التواصل مع

المتلقي، هذا المتلقي الذي يعتمد على آلية مفردة في استقبال الشعر وهي آلية السمع؛ لذا كان الاهتمام الشديد بكل ما يساعد على فكرة التواصل والانسجام ويحقق لذة للأذن، فكان التركيز على الصوت من العوامل التي تحقق استمرار الوسيلة خصوصاً وأن الكتابة لم تكن متداولة في العصور الأولى، فاعتمد الشعراء على الرواة الذين يستخدمون حاستهم السمعية لحفظ الشعر العربي ونقله من مكان لآخر ومن زمن إلى آخر، فالجانب الصوتي/الموسيقى أصبح عالماً لا يمكن الفرار منه حتى ينغم الذاكرة وينشطها ويطربها فتلتقط الحاد الذي يتجسد في الوزن والقافية: العنصرين اللذين يحددان هوية الشعر، منذ ذلك الوقت المبكر لمفهوم الشعرية فلا شرعية لقصيدة إلا بهذين العنصرين. وعلى التجربة أن تطلع نفسها لهذا الشكل الجاهز المتفق عليه، الذي وصل حدّ القداسة.

ولأن طبيعة العربي الأولى كانت تطمئن للاستقرار وتنفر من التوتّر وتبتعد عنه وتؤكد مقولة: «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فطبيعة الحياة والمناخ الذي يلف الشعراء كان مستقرّاً على شاكلة الشعر والشعر على شاكلته وكذلك طبيعة التلقي، هذه الطبيعة التي رسخت قواعد الشعر الصارمة وجعلته يقف في الطرف المقابل للنثر فجعلت النقاد القدامى يحدّدون الوزن معياراً للنظر إلى الشعر وتحديد ماهيته، فذهبوا إلى تصنيفه والنظر إليه من زوايا متعددة «فحدده الفارابي وحازم القرطاجني قوام الشعر الأصغر، وجعله القرطاجني من قوامه، وحسبه ابن رشيق القيرواني خلافاً للفارابي أعظم أركان الشعر، ورأه التوحيدي ميزة الشعر من النثر، لكن الباقلاني وآخرين وضعوا للشعرية شرط القصد وإلا فليس عندهم من أهمية للوزن.



وبعضهم تناوله من جهة الموسيقى فمحمضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضيًا وموسقيًا، وذلك لربطهم إياه بالغناء أو اللحن»<sup>(1)</sup>.

واستطاع القدماء أن يحددوا العلاقة بين الشعر والنثر وانقسموا في ذلك إلى فريقين: «فريق يرى أن أصل الكلام نثر حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسب جميعًا أمكن أن يكون شعرًا، وكانهم يقولون بأن الإنسان يفكر بالنثر ومن هؤلاء ابن طباطبا والمظفر العلوي، وفريق يرى أن المنظوم مادة للمنثور وأصل، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئًا بعد نثره، أو ردة المنثور إلى النظم، وأول هؤلاء ابن الأثير وثانيهما حازم القرطاجني. وأكثر هؤلاء وهؤلاء وأمثالهم لم ير خيرًا في نقل الكلام من النثر إلى الشعر أو العكس، بل إن ابن طباطبا رأى أن من جودة الشعر قبوله إلى الانتشار دون أن يفقد شيئًا من جودة معانيه وجزالة ألفاظه، ووجد مسكويه في الوزن حلية وفضلاً لا غير، وواكب بعضهم كابن الأثير على تبيان طرق نثر المنظوم، أو نظم المنثور دون أن يغيب عن بالهم أن من الشعر ما لا يمكن نثره إلا إذا نُثر حرفيًا، أما أكثرهم ففرق بين الشعر والنثر بالوزن أو النظم»<sup>(2)</sup>.

أما أبو حيان التوحيدي فإنه يرى أن تداخل الشعر والنثر واندماجهما يؤكدان الإحسان والإجادة فيقول: «في النثر ظل من النظم. ولولا ذلك ما خفت ولا حلا ولا طاب وتحلى. وفي

النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عزيت موارده ومصادره، وبحوره وطرائقه واثلتفت وصائله وعلاقته»<sup>(1)</sup>، ويقول: «إن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهجنان هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا»<sup>(2)</sup>.

لقد أدرك التوحيدي ما بين النثر والشعر من وشائج وتلاق وتداخل واتلاف، فتألفا في وعي المتلقي والمبدع معًا. ويؤكد التوحيدي على تداخل النثر والشعر لإنتاج ما هو إبداعى يتسم بالجودة واللفظ والاستحسان: «أحسن الكلام ما رقى لفظه ولطف معناه، وتلأل روثقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم يطمع مشهوره بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ خلق وإذا خلق أسف يعني يبعد عن المحاولة بعنف ويقترب من المتناول بلطف»<sup>(3)</sup>.

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر هو ما جعله يقول عنه أي الفهم إنه «يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى مشكلة الحدود الفاصلة بين هاتين الظاهرتين، وكذلك ننظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتناسكة، كما هو الحال، مثلاً - في قصيدة الشعر الحر، وهنا تبدو تضارته تأثير الفضول ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تمامًا يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى أية علاقات تبادلية فيوصف

(1) أبو حيان التوحيدي: المقاييسات، تحقيق د السندوي، الكويت: دار سعاد الصباح 1992، ص 245.

(2) أبو حيان التوحيدي: الإمناج والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: مكتبة الحياة، دت، ج 2، ص 135.

(3) المرجع السابق ص 145.

(1) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العربي الجاهلية والحصور الإسلامية، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر 1981، ج 1، ص 35.

(2) السابق ص 228.

الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أول هذه الفروق: هو أن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما في حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريًا في الشعر. وثانيهما هو أن النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحًا، أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريرى، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائمًا بتجدد قارئه<sup>(1)</sup>.

هذه الفروق التي ساقها أدونيس خصوصًا فيما يتعلق بجوهر النثر فإنها تحدد نوعًا واحدًا من النثر هو النثر النفعي.

ويعود أدونيس إلى التعامل مع هذه القضية ويرى أن الوزن ليس معيارًا فارقًا بين الشعر والنثر، بل الشعر هو ما ينقل (حالة) أو (تخيلاً)، ويكمن في طريقة استخدام اللغة وتحويلها من عموميتها إلى لغة خاصة فيقول: «إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة. النثر يستخدم النظام العادي للغة، أى يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلاً. أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي إنه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلاً»<sup>(2)</sup>.

وقد أولت المدرسة الشكلية الروسية اهتمامًا كبيرًا لعلاقة الشعر والنثر والنظر في تجاورهما وتجاذبهما واحتفاظ كل منهما

الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما - ويوصف النثر بأنه الكلام العادي - مثل هذا النظر يقضي على غير المتوقع - إلى استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر قد يكون مضطرًا إلى استنتاج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم.

وقد كتب ت. ف. توماشفسكي يقول: «قد يكون أكثر واقعية وأكثر ثمرة أن نتناول الشعر والنثر لا باعتبارهما مجالين اثنين ذوي حدود صارمة، وإنما بوصفهما قطبين، أو لنقل مركزي جاذبية تنتظم حولهما - تاريخيًا - حقائق واقعية، فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل شاعرية»<sup>(3)</sup>.

بهذه المفاهيم المستقرة لـ «الشعر» و «النثر» هل نعتبر «قصيدة النثر» شعرًا؟ وهل الشعر بسموه وتعاليه ومجازيته يحمل نثرًا؟ وهل النثر بسمولته وتدفعه يقبل الزواج بالشعر؟ هل كلمة «قصيدة» المتماهية مع «شعر» تقبل التركيب الجديد «قصيدة نثر»؟

كل هذه التساؤلات تكمن إجابتها فيما أورده أدونيس حول جوهر الشعر والنثر والفرق بينهما حيث يقول: «إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا الشعر. فليس كل كلام موزون شعر بالضرورة، وليس كل نثر خالي بالضرورة من الشعر؟ إن «قصيدة النثر» يمكن بالمقابل ألا تكون شعرًا ولكن مهما تخلص الشعر من القيود

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 16.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب 1996، ط 2، ص 24.

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف 1995، ص 49.

بخواصه، وأولها «يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري وحركته ذات الحيوية الاستثنائية فلا يعد الشيء الجزئي في السياق الشعري هو كذلك في السياق النثري، لهذا يمكن أن نلمح تبادلًا لمراكز الأهمية - فيما يتصل بالخواص - بين الشعر والنثر، وأولى هذه الخواص النافرة - لدى المدرسة الشكلية - تمثّل في كيفية تأمل الكلمة الشعرية وبوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن شيء أو وعاء حاملاً بشحنة عاطفية وعلى وفق هذه النظرة تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشبّية وعن صفاتها المعتادة ومع نضج أفكار هذه المدرسة لم يبد السبات الدلالي كاملاً للتدليل على الفريدة الشكلية للقول الشعري، ومن هنا كرسّت لفكرة لا بد «غيبية الدلالة» فحسب، وإنما بتعددّها وهذه هي الخاصية الثانية<sup>(1)</sup>.

إن قولنا بحتمية الشكل المقدس هي التي تحدّد شعرية الشعر قول لا يستقيم بعد عرضنا لمفاهيم الشعرية وتحولاتها عبر السنوات الطوال، وأصبح هناك يقين واضح بأن القصيدة الجديدة لا تتطامن ولا تسكن في شكل جاهز، بل هي «جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة، بحيث يُتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان»<sup>(2)</sup>.

إن من يفرضون على الشعر قوانين ثابتة، مستقرة، قبلية، خارجية لا يشعرون بحركة الحياة، وضجيج العالم وذبلّة

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، بيروت: المركز الثقافي العربي 1994، ص 84.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص 61.

الأشياء وجدل الوجود كيف يستقيم النظام والحياة تموج بالحركة والتغير، كما «إننا في تبينا في هذه القوانين الإيقاعية المطلقة نفني الحساسية الإيقاعية الخارجة على هذه القوانين، بل تُنفى الحركة الإيقاعية التي تتحرك في العالم وفي الإنسان أي كمن يفرق العالم في سكون أبدي»<sup>(1)</sup>.

هل تحديد الشعر بالإيقاع يؤكد نفى الإيقاع للنثر أي إن النثر لا يحمل قدرات إيقاعية؟ إذا ربطنا الشعر بالإيقاع مطلقاً فإننا ننكر على النثر أي إيقاع، بل نحدد النثر في سياق واحد ونحصر دوره ووظيفته في طبيعة واحدة وإمكان واحد غير شعري، فالنثر ليست له طبيعة واحدة مطلقة ثابتة، ذات مواصفات وإلزامات طغيانية<sup>(2)</sup>، فالنثر يُنظر إليه نظرة دونية في مقابل الشعر الذي يتبوّه مكاناً سامياً سواء في طريقته أو تلقيه.

هل النثر له طبيعة واحدة ووظيفة واحدة ونوع واحد؟ الإجابة بالنفي، فالنثر له أربعة أنواع:

النوع الأول: النثر العلمي الذي تكتب به كل المؤلفات العلمية وهو الذي يحدّد سياقات محددة وأهداف واضحة.

النوع الثاني: النثر الواقعي وهو الذي يشكّل رؤية الإنسان، ويجسد أفكاره في كثير من القضايا مثل مؤلفات القدماء كأعمال الجاحظ، ابن المقفع، وعبد الحميد الكاتب، وفي هذا النوع من النثر تبرز الرؤى الفكرية بوضوح، ويعتمد فيه

(1) بول شارول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 148.

(2) انظر: المرجع السابق.

الكاتب على جميع العناصر التي يتطلبها البحث الفكري أو البرهاني أو الوصفي في حدوده الضيقة الناسخة ضمن أطر فنية خاصة<sup>(1)</sup>.

**النوع الثالث:** النثر الفني الواقعي، وهذا النوع يقترب من عالم الشعر، فلا يعتمد على الدقة والوضوح لأنه يتخلى عن أية سمات علمية، وينحاز كلياً إلى الجوهر الإنساني معبراً عن هذا الإنسان وفي الوقت نفسه يكون منضبطاً مستغلاً لطاقت اللغة، وتجسده كتابات الاتجاه الواقعي في الأدب العربي والعالمي.

وهذا النوع يكون في الطرف المقابل للنثر الشعري على الرغم من طاقاته وقدراته الإيقاعية، ولكن يظل محصوراً في وظيفة محددة، يحمل حركة ذهنية بالدرجة الأولى؛ ومن هنا يضع حداً فاصلاً بينه وبين الشعر الذي يخرج على الذهنية.

**النوع الرابع:** النثر الشعري وهو النثر الذي تمت ضمنه كل التحولات والصدامات والتألفات اللغوية بالمعنى الأكثر حداثة والأكثر طليعية، في هذا النوع من النثر تبحث عن الشعر بوصفه طاقة تعبيرية عميقة ومتفجرة، تطول مجمل البنى الاجتماعية والحساسية الفردية المرفهة، ولهذا النثر الشعري مفعول الشعر: يصنعك في مناخ من الانفعالات والإيحاءات والأحاسيس التي تختلف تماماً عن مناخ النثر الواقعي<sup>(2)</sup>، ومن هنا يكمن الشعر الحقيقي في الاعترافات والمفكرات الخاصة والرسائل المكتوبة من دون طموحات أدبية أو فنية، ولا يمكن

عدها إذاً قصائد، ومن ناحية أخرى كلما طمح الكاتب إلى كتابة عمل فني فإن طغيان القواعد الشعرية والأعراف الأسلوبية تجمد أي شعر وتنضبه، شعر بلا قصائد أو قصائد بلا شعر، إن كليهما لا يقترب من نقطة التوازن، تلك التي تستطيع أن تتبلور فيها أخيراً «قصيدة النثر» الحققة<sup>(3)</sup>.

ومن هنا يتأكد انزياح الخصائص المائزة للأشكال المستقرة، والخطاب يمكن أن يبقى شعرياً مع عدم المحافظة على الوزن<sup>(4)</sup>، وأن الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري هي - حسب تنيانوف - الوحدة وتتابع المتواليات الإيقاعية مرتبطين في ما بينهما ارتباطاً مباشراً... إن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر، بالعكس إن هذا الجوهر يتأكد أكثر. إن أي عنصر من عناصر النثر حينما يقع إدماجه في متواليات الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطة وظيفته<sup>(5)</sup>.

فاللغة في أي عمل أدبي تحتشد بالانفعالات والأحاسيس والإيحاءات والتوتر والإيقاع غير المنتظم وغير الرتيب، تحمل حالات تهويمية لا تعرف الذهنية الصارمة، بل تسعى إلى الانطلاق في كل الحقول، وتجسد أحلام الفقراء والأطفال، ترفع لواء السداجة والتدفق، تكشف عن كوايس الإنسان.

(1) راجع: سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى أياض، ص 33.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 83.

(3) نقلاً عن: المرجع السابق.

(1) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 149.

(2) انظر المرجع السابق، ص 15.



اللغة قابلة للتعري من كل دلالة سابقة، وطبيعة لاحتضان الخبرات الإنسانية والأحاسيس المرهفة، تحتوي غليان الجسد وضجيج الروح.

وبهذا المعنى نستطيع أن نرى الشعر - وليس القصيدة - في كل شيء: في الرواية والقصة وفي البحر والشجرة والحقول. أما القصيدة فلا توجد إلا ضمن القصيدة. القصيدة بهذا المعنى تتضمن الشعر، أما الشعر فلا يتضمن دائماً القصيدة، فهو أوسع منها يشمل أفقاً أوسع ومجالاً أرحب، الشعر كالتغاية المنفلتة التي تستوعب كل شيء والقصيدة كالحديقة ذات الأبعاد والأشكال المحددة، ولذا يمكن القول إن النثر الشعري يوجد في كل الكتابات على حد رؤية بول شاوول<sup>(1)</sup>.

النثر بما يحمله من مواصفات وطاقات يحيلها الشاعر الجديد إلى عالم خاص تجعله قابلاً للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ المناخ لمجيء «قصيدة النثر» باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والظواهر الشكلية<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من أن النثر الشعري هو المقدمة اللازمة التي فتحت الطريق أمام «قصيدة النثر» فإن اختلافاً وتمايزاً بينهما على الرغم من أنهما ميدانان أدبيان، ولكنهما متشابهان في رغبة كل منهما في الخروج من الانحباس، والانعتاق، والبحث عن قوى جديدة للغة تستعصي على الإمساك، تترك رصيدها الإرثي ومعرفتها القديمة وتوجه إلى قضايا الإنسان المتوتر والمتوقد،

(1) راجع: بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 152.

(2) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بولدير إلى إيماننا، ص 23.

والكلمة كما ورثناها لا تعبّر عن كثافة انفعالية أو رؤية بل عن علاقة خارجية. إنها شبه حيادية، لأنها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج<sup>(1)</sup>.

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 131.

## «قصيدة النثر» بين الرفض والقبول

لم يتعرض مصطلح المرفض والبلية والالتباس والضجيج والمغالطات في مسيرة الشعرية العربية أو المسيرة النقدية مثلما تعرض مصطلح «قصيدة النثر» على الرغم من الوشائج والعلاقات التي نشأت على استحياء في عبور غابرة، وعلى شرعية تخبوية جمالية معاصرة، تراجع معها القطبان المتناظران عن حدودهما المائزة، العازلة، الصلبة، وارتبط كل منهما بالآخر، ليضيف لنفسه رصيدًا جماليًا جديدًا لم يكن متحققًا في انفراديته ووحديته، محققًا نوعًا هجينًا، عُرف بمسميات متدرجة، تحمل نوعًا من الحياء وتعبّر عن خوف من مواجهة سلطة الشعر، بل أشار بعضها إلى العجز مثل مصطلح «الشعر المتنور»، ليجد من يطلقونه مبررًا في استخدامه، لأنه يختزل ظاهرة تستعصي على القبول، ويواجه مؤسسة مقدسة، فاستخدم بوصفه اتجاهًا يمثل حجة عن كتابة الشعر ووسيلة للهروب من التعامل مع الوزن والقافية، كما ترى سلمى الخضراء الجيوسي - وهي واحدة من أقطاب الشعر الحديث - حين صفت ما يكتبه أمين الريحاني بأنه خارج دائرة الشعر، فتقول: «لا يعدّ الريحاني من الشعراء، ومع ذلك فلا بدّ من التحدث عنه في هذا المجال لأنه أبو الشعر المتنور في العربية، وهو الذي أطلق هذا الاسم على أمثلة من محاولاته الإبداعية. لم يمثل قط الأوزان العربية،

وحولها مرة فلم ينجح، فقرّر أن يكتب لإحيائه الشعرية بالنثر، معتمداً على مثال الشاعر الأمريكي ویتمان<sup>(1)</sup>.

ثم توضّح الشاعرة الفرق بين الشعر المنثور - الذي اعتبرته في مرحلة ما نوعاً من الهرب والعجز عن كتابة الشعر - و«قصيدة النثر»، وتضع مواصفات كل منهما حتى لا تختلط إشارات كل مصطلح بالآخر، فتقول: «في أواخر الستينيات بدأ الشعراء العرب يكتبون «قصيدة النثر». كان الشعر المنثور يُكتب في أسطر قصيرة، أشبه بالشعر الحرّ في الصفحة، فراح الشعراء يكتبون «قصيدة النثر» كما يُكتب النثر تماماً - كما يكتب سان جون بيرس تماماً. إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية، ويتسجم مع الدفقة العاطفية، وتحذّه الصور بتتابع الألفاظ. ولعل إيقاعات «قصيدة النثر» أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجارب الأصوات»<sup>(2)</sup>.

إن ما ساقته الجيوسي للتفريق بين الشعر المنثور و«قصيدة النثر» يكشف عدم استيعاب المصطلح في دلالاته التقليدية المحددة التي تشير إلى سمات فارقة تمنع تواتر هذه السمات في نوع آخر، فمثلاً قولها بأن الشعر المنثور كان يُكتب في أسطر قصيرة أشبه بالشعر الحرّ قول مطلق غير محدّد للنوع خصوصاً أنها

(1) راجع: معجم البابطين للشعر العربي، مج 6، دراسات في الشعر العربي المعاصر، الكويت 1995، ص 569.

(2) مسلمي الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، الكويت، عالم الفكر، ص 346.

جمعت بين نوعين: الشعر المنثور والشعر الحرّ في اتفاقهما في الأسطر القصيرة، غير أن معيار السطر من حيث الطول والقصر تشترك فيه كل الأجناس الأدبية، وكذلك الجملة الطويلة أو القصيرة إشارة غير محددة للتنوع تشترك فيها كل الأنواع الأدبية أيضاً، والقصر والطول فيزيائياً على الصفحة تتحكم فيه حركة الداخل ونفس البوح أو الاعتراف وانسباط الوجدان وانقباضه، بمعنى آخر على حسب ارتعاشات الروح وتحولات المشاعر في لحظة الكتابة، فالكتابة بصرياً تتحكم إلى الحركة الجوانية وحسب الدفقة التي يحملها الاعتراف في حال الطلق والولادة، فالجنين يتخيّر مكانه الذي يضمن له الإقامة المناسبة.

وقولها إن إيقاع «قصيدة النثر» يعتمد على نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة بحيث يتيح الإيقاع المعنى، والحافز، والغاية كأنها تتكلم عن الإيقاع المطلق للغة، فكل الأنواع الأدبية تخلق إيقاعاً عبر علاقات الجمل، وهل هناك إيقاع يتكون خارج هذه العلاقات أي بين جملة وأخرى، ف«قصيدة النثر» لها إيقاعها الخاص الناتج عن بناء المفردة فهي «ولدت على الورقة كتابياً، وليس كالشعر على الشفاه أي شفويًا لم ترتبط بالموسيقى كالشعر ولم يقترح كتابها أن تغنى، ولا يمكنها أن تُقرأ ملحماً أو بصوت جهوري يحافظ على الدفقة الإيقاعية القائمة من بيت إلى آخر أو بين سطر وآخر كما في قصيدة حركة «النظم الحر»<sup>(1)</sup>.

كل ما قالته الجيوسي يشير إلى مدى فوضى المصطلحات

(1) عبد القادر الجنابي: ما هي «قصيدة النثر»؟

وأن بلبلة تحدث من وراء عدم الدقة العلمية لتوضيح الإشارات الدالة القاطعة لكل نوع وربما يرجع هذا إلى اضطراب التأمل الناتج عن قهر سلطة التلقي آنذاك وعدم أصالة المصطلح عربيًا.

## المصطلح بين الهوية والدلالة

هل عرف التراث الأدبي العربي: مصطلح «قصيدة النثر» أم أنه وافد غربي؟ لم يكن معروفًا في مجلات النقد العربي، ولكنه كان شائعًا في فرنسا منذ القرن الثامن عشر وأول من استعمله «اليميتروت» 1777م كما تشير «مونيك باران» في دراستها عن الإيقاع في شعر «جون بيرس» وظهر في دراسة أخرى «لغار» في مقال له بعنوان: «خرائب فوتلي» 1798م، ثم ظهر المصطلح في دراسة عنوانها: «قصيدة النثر» في آداب القرن الثامن عشر الفرنسية، وكان ظهوره في هذه الدراسة لا يشكل ظاهرة جمالية منفردة، ولكنه كان يحمل ملامح جنس أدبي جديد.

أخذ مصطلح «قصيدة النثر» توطئة المعرفي والنقدي التداولي وأصبح يشير إلى ظاهرة فنية تحدد شكل جنس أدبي مستقل عن الأجناس الأخرى عند الشاعر «بودلير» الذي يُعتبر أول من أخرج المصطلح من حيز النثر الشعري إلى حيز النص بوصفه كتلة، على الرغم من أن بعض النقاد العرب يخالفون هذا الرأي، وينكرون على بودلير ريادته لهذا الشكل التعبيري المعروف بـ«قصيدة النثر»، من هؤلاء عبدالقادر الجنابي الذي يقول:

«من الخطأ جعل بودلير وما لارميه سيدين مطلقين، فـ«قصيدة النثر» لم تكتمل ولم تصبح جنسًا أدبيًا إلا على يد «ماكس جاكوب» الذي خلص «قصيدة النثر» من الأعراض الرمزية والبلاغية البارناسية ومن أسلوب اليوميات ووضعها في



كثلة مؤطرة تركز على ثلاثة أعمدة: إيجاز، وتوتر، ولا غرضية<sup>(1)</sup>.

وعلى الرغم من الإشارات التاريخية إلى وجود «قصيدة النثر» في الأدب الفرنسي منذ نهايات القرن الثامن عشر فإن وجوده وتداوله في المجال النقدي لم يتحقق إلا على يد «سوزان برنار» الناقدة الفرنسية عندما أعلنت عنه في دراستها لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1957م ونشرتها في مكتبة نيزيه عام 1968م في كتابها الشهير.

«Le poeme en prose. (De. Boudelaire jusqu'a nos Jours) Suzanne. Bernard».

(«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا)

وقد اختلف النقاد والمبدعون العرب حول المصطلح الفرنسي («قصيدة النثر») حيث ترجم محمد بنيس:

(Poem en prose) بـ «قصيدة في حالة نثر»، ويرى عبد القادر الجنابي في رده على بنيس بأن حرف الجر (en) لا يعني بتاتاً «في» أو «في حالة» وإنما يدلّ على «مادة» أي إن القصيدة «مادتها» en نثر.

وقد اتفق النقاد الأمريكيان والإنجليز على ترجمة المصطلح الفرنسي («قصيدة النثر») بـ (Prose poem) وليس (poem in prose) وقد ترجمه توفيق ضايغ بـ «شعر بالنثر»، لأن المعنى المراد هو «القصيدة مادتها نثر» أي «النثر قصيدة» وليس القصيدة في حالة من النثر<sup>(2)</sup>.

عدم الدقة في الترجمة للتعبير الفرنسي (Poeme en

prose) تفتح المجال لتعدد مصطلحات أخرى مثل: «القصيدة المنشورة»، «القصيدة المكتوبة نثراً»، «القصيدة النثرية»، «القصيد بالنثر»، و«قصيدة النثر».

هذه الخلافات والاختلافات حول مصطلح «قصيدة النثر» كسرت حالة الرضا، وفتحت المجال لعدم القناعة به وأصبحت عاملاً من عوامل أزمة التلقي لما تحمله من بلبلية في الترجمة وتناقض في التركيب والدلالة، خصوصاً وأنه يقوم على اتحاد ثنائيات متضادة، يرتبط كل طرف فيها بإشارة دالة تختلف عن الإشارة والدلالة الأخرى، فكيف يلتقي النقيضان المحملان برصيد مقدس في ذاكرة الإدراك الجمالي وحدود التلقي، كيف يجتمع الشعر والنثر في رابطة واحدة أو خلوة غير شرعية، وتعالق متنافر أو يبدو كذلك، قصيدة - النثر.

لقد ارتبط التلقي بما تشير إليه كلمة (قصيدة) التي اكتسبت جذورها الجمالية وملامحها الشكلية وخصائصها الفنية عبر العصور، فهي تشير في مفهومها اللغوي إلى القصيدة: قصيدة الإبداع من خلال قصد الشاعر أن يكتب شعراً أو أن يفتح كلامه في شكل شعري معروف وقار عن قصد وإرادة وتعمد، وهو ما يطرحه صاحب اللسان في معنى كلمة قصيدة مادة «قصد» فيقول: «سمي قصيداً لأن صاحبه احتفل به فنقه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيد.. وقالوا شعر قصيد إذ نفع وجود وهذب، وقيل سمي الشعر التام على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضاباً فهو قعيل من القصيد.. وفي اللسان أصل (ق ص د) الاعتراف والتوجه والنهوض نحو الشيء»<sup>(1)</sup>.

(1) راجع: 615. 2. elaph.comle la phweblel aphfilel 2.

(2) 6151115\_34.ht. www.elaph.comlelaphweblelaphfilel2..

(1) راجع: ابن منظور: لسان العرب، مادة «قصد».

وأما النثر وهو القطب الثاني في تركيب «قصيدة النثر» فإنه يحمل معنى التفرق والانتشار والتبعثر والانفراط هي الخواص التي تسعى «قصيدة النثر» إلى احتضانها والطلوع من رحمها، فالنثر كما يقول ابن منظور من «نثر الشيء» بيدك ترمي به متفرقاً مثل نثر الجوز واللوز والسكر، كذلك نثر الحب إذا بدر وهو في المائدة فيؤكل، والتشارفتات ما يتناثر حوائي الخدان من الخبز وغير ذلك من كل شيء<sup>(1)</sup>.

تتحقق «قصيدة النثر» عبر التقاء التقيضين وهي تعرف أنها تنطلق من مركزها التناسي الشعري، لأنها، أي القصيدة، تقوم في أساسها على قصيدة الإبداع، فعندما يذهب الشاعر، إليها فإنه يقصد إنتاجها وتشكيلها شعرياً في الأساس، عن قصد وتعمد في إنجاز «الشعر» لا «النثر» وبالتالي تأتي من مادة «النثر» الحي الكامل «قصيدة» في «قصيدة النثر» قبل كل شيء «قصيدة» بالمعنى الدلالي لا بالدلالة العروضية الشائعة<sup>(2)</sup>.

ومن هنا تأتي الإضافة بين القطبين المتنافرين - في رأي أصحاب الذائقة الكلاسيكية - غير مرغوب فيها، وتضيف إلى رصيدها في ذاكرة الوعي النقدي حاجزاً في علاقة التلقي. أما وقد اخترقت «قصيدة النثر» حجاب التلقي من خلال فرضيتها الجمالية، فإن النظر إليها يأتي تكريساً لإعادة النظر في الحدود المائزة بين الأنواع من جهة وملاحق «القصيدة» و«النثر» من جهة ثانية، فعندما تذهب «قصيدة» إلى «النثر» فإنها تستثمر طاقات

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة «نثر».

(2) انظر: شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في ما خارج الوزن، مجلة نزوى العدد الخامس عشر 2009/6/28

النثر وأهمها (السرد) الذي أصبح آلية جمالية مناسبة لحوار الذات مع نفسها ومع العالم، فالحكيبي والوصف وتعدد الشخصيات والرواة يخلق شكلاً مفتوحاً عميقاً يتأبى على الثبات والسكون، يخلق نصاً تراكمياً يوازي تشظي الذات وانكساراتها - وهذه من سمات «قصيدة النثر» - أما القصيدة القارة بحدودها القديمة لم تعد إلا اجتراراً للغنائيات المريضة التي استهلكتها الرومانسية في لحظات ما مختلفة، كما أن النثر يمنح القصيدة سيولته وتدفعه وقدرته على الخروج واجتياز الحواجز القارة في الشكل الموروث/الوزن والقفية.

و«قصيدة النثر» يُراد بها الدلالة على تلك القصيدة التي تكتب كما يكتب النثر العادي، المكونة من عناصر النثر التامة، و«القصيدة» هي الخلاصة الطالعة في فضائه والثمرة الناتجة في حقله، هي «الشكل» الطالع في «اللاشكل» و«النظام» المنبثق في «اللانظام»، والصيغة المساعدة من الانفراط، وهذا ما يجعلها نوعاً «شعرياً» صاعداً في خارطة «النثر» التي هي تفرق ولا نظام وتبعثر وانفراط<sup>(1)</sup>. كل هذه السمات والملاحق التي تكمن في دلالة النثر كما يشير صاحب اللسان في مادة «نثر» أصبح الشعر يتعامل معها بوعي جديد.

وكل الذين يرفضون هذا التلاقي والإضافة بين «قصيدة» و«النثر» لا يضعون الشعر في مواجهة نثر، وإنما يضعون النظم في مواجهة النثر النفعي الذي لا يحمل توتراً نفسياً وجمالياً ولا يحمل الحركة الشعرية والإيقاعية - التي حدودها هؤلاء النقاد

(1) شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في ما خارج الوزن، مجلة نزوى العدد الخامس عشر.

البررة في إيقاع مطلق للوزن، لذا ينقون الحساسية الإيقاعية الخارجية بعيداً عن هذه القوانين الموروثة - إن النثر الذي يذهبون إليه في واجهة «قصيدة» محروم من حالات انفعالية وشعورية وعاطفية متغيرة، والنثر الذي تذهب إليه (القصيدة) إنما هو «معطى أولى، معطى يتصل بالحياة بكل تموجاتها وتناقضاتها وعاداتها وجوتونها. وتصينفه بالشعري أو باللاشعري تحذره طبيعة التعامل معه، ومقارنته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكاثرة المطروحة عليه»<sup>(1)</sup>.

لقد اتسعت الفجوة بين «قصيدة النثر» ونقاد الشعر ومتلقيه في العالم العربي بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة وانصرف الناس عنها وعن اسمها المارق، الاعتباري خصوصاً في بداية ظهورها في مصر مع جيل السبعينيات، فالتقيد يستأنس الاستقرار ويطمئن إلى المفاهيم المستقرة والقواعد الثابتة والنظام ومن هنا «تكمُن مأساة الوعي الشعري العربي، فالشعر خطاب إنساني اختزل ذاكرة الثقافة العربية لدهور في بلاغة حافظته التاريخية، وذلك بإمكان جمالي راسم لعلاقة الإنسان العربي بالكون والإنسان»<sup>(2)</sup>، فكان طبيعياً أن تواجه «قصيدة النثر» بالرفض والهجوم شأنها في ذلك شأن حركة شعر التفعيلة حيث خاض - الأخير - حروباً ضارية مع مؤسسات الدولة الرسمية ومع مؤسسات الشعر الرسمي التقليدي، على الرغم من أن شعر التفعيلة ظل وثيق الصلة بالأشكال الشعرية السابقة عليه أسقط بعضاً من الالتزام كالتقافية وظل ملتزماً بالوزن على الرغم من

(1) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 148.

(2) محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية «قصيدة النثر»، ص 37.

محاولاته النسبية التي تتجسد في الخروج على النظام التراكمي للتفعيلة والسيمترية/ النظام في تواتر التفعيلة وعددها فغيرت من طبيعة تفعيلة البيت إلى تفعيلة السطر.

أما «قصيدة النثر» فهي إطاحة تامة للأشكال السابقة وانقطاع كبير، فهي تريد «اللهاج إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد تحطيم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وما هي ذي تصبح نوعاً أدبياً مصفاه»<sup>(1)</sup>.

وإذا نظرنا إلى موسوعة برنستون للشعر الشعرية فإننا نجد إجابة مقنعة لأسئلة ربما غير مقنعة تنخلق بهيئة «قصيدة النثر» وخصائصها وخصائص الأشكال الشعرية الأخرى وعلقتها بـ «قصيدة النثر» والفرق بين هذه الأشكال و«قصيدة النثر»، تقول الموسوعة عن «قصيدة النثر»:

«هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك. وتختلف «قصيدة النثر» عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلاً عن أنها أغنى بالصور وكثافة العبارة. وقد تتضمن «قصيدة النثر» رايًا داخليًا وأوزانًا عروضية، ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع. يعني أنها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة

(1) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى إيامنا، ص 16.

الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها وتصبح تقريباً نثرًا شعريًا<sup>(1)</sup>.

ويستخلص شريف رزق من هذا المفهوم ومفهوم سوزان برنار ملامح «قصيدة النثر» في إطار دلالة الغربية (Prose Peom) الذي يشير إلى القصيدة النثرية غير المقطعة، قصيدة الإيقاع المتدفق الموصول في خطاب يتدفق، فيحتل مساحات البياض في هيئة كهيفة النثر الموصولة على الصفحة، كأى نثر، مستثمرة طاقات السرد في اصطلياد «الشعر» في خارطة النثر، ليصبح من النثر العادي الكيان الفني المحكم الذي هو «القصيدة» كاملة في هيئة النثر وسبيلته وتدفقه، ولكن الوعي بإنشاء «قصيدة» شعر في ركام النثر هو وعي بإنجاز جنس شعري مقصود في الأساس منذ أول مفردة في إبداع هذه (القصيدة) استجابة لإيقاع التجربة المنظم للتركيب النحوي للنص ولعمارة النص كله، وهذا ما يشكل منها «قصيدة»؛ فهي «قصيدة» تستخدم وتستثمر حيل وإجراءات النثر العادي كالسرد والوصف والاسترسال والتدفق الحر لأغراض شعرية أكثر تحرراً وبكارة، وبالتالي فهذه الطرق في «قصيدة النثر» هي مادة خام للشعر، تفقد هويتها وغايتها السابقة في (النثر) النفعي حين تحل في جسد شعري<sup>(2)</sup>.

إن من يبحث في النظام لا تستقيم له «قصيدة النثر»، ومن يحاكم الشعر بالوزن والقافية يتكرها ويبتأ منها، ومن يرى في

(1) نقلًا عن: محمد ديب: الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة علامات، ج 12، م 3، يونيو/حزيران 1994 ص 147.

(2) شريف رزق: مجلة نزوى، مرجع سابق.

إضافة «قصيدة» إلى «النثر» نوعًا من الاعتبارية والتدليس فلا يدع لنفسه فرصة قراءتها، فهي ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، هي ضرب للمفاهيم المستقرة والقواعد الثابتة والنظام للظواهر الجمالية والأشكال الفنية التي تتشكل في اللاشكل، وتوجد في اللاموجود، وتحقق في اللانظام، تطعن للفوضى، إنها تكريس للفوضى.

لقد خلق تجاور الشعر والنثر كائنًا يستعصي على الحياة بعيدًا عن ثنائية تماهى في الوقت الذي تتنافر فيه على المستوى الظاهري شعر - نثر، فهي تجعل النثر يقول ما لم يتعود أن يقوله، فيظل مشدودًا إلى الشعر، وذلك الشعر مشدودًا إلى النثر في تصالحية تامة يقهر التصادمية، إنها تستمد من مصطلح (قصيدة) مرجعيتها، فهي طيعة لا تعرف الانغلاق الذي تُحاكم به من قبل المتلقي الجاهز، الذي يبحث في الفوضى عن النظام، عن الشكل الثابت للشعر «قصيدة النثر» تتعج بانسيابية خاصة، بما هي من خصائص النثر أصلاً، ولكن القصيدة تضبطها بفضل الإيقاعية. القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحته وتوتره وانخفاف رؤاه<sup>(1)</sup>.

لقد تسبب انغلاق دلالة (قصيدة) في اتساع الهوة ورفض انعطاف العلاقة وتركيبها وثبات مفهوم الشعرية الكائن في حدود جمالية، وكأنها حدود جمالية تقوم على الأبدية والمطلق، تستوعب خبرات الإنسان وشعوره على مدى العصور، وهي على هذا الحال تقترض السكون والجمود والاستقرار على حالة

(1) سلمى الجيوسي: الشعر العربي تطوره ومستقبله، ص 346.



واحدة لهذه المشاعر والمواقف والأفكار والخبرات، ترفض أن تستجيب لما يغذيها وتنفت ليها الحياة المتجددة. إنها حدود مختصة أشبه بحدود فلسطين المحتلة.

ما الذي يجمع شعرية امرئ القيس، والمثنبي، وشوقي، ومطران، وعبدالصبور؟ أليست هي «قصيدة»؟ هل مفهوم «قصيدة» واحد في كل هذه القصائد؟

لقد تسبب المفهوم الواحد لـ «قصيدة» في ارتكاب كل الخطايا في حق الشعرية الحديثة، التي كانت وما زالت في حاجة ملحة للبحث في جوهرها، في كنهها، في جمالياتها، ما تحقق منها. لا نستهلك أنفسنا في شرعية وجودها، وفي حيرتنا المصطنعة وشكنا المريب المعقد: أهى عربية أم غربية؟ هل تسميتها «قصيدة النثر» صحيحة أم لا؟

ويتسابق النقاد في نعتها بمصطلحات «المصاطب» مثل: ما قاله عنها د. أحمد درويش بأنها (قصيدة النثر) وما قاله د. محمد أبو الفضل بدران (مقدمة النثر)، هذه تسميات «قصيدة النثر» «الصعيدية»!

## «قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي

كنا من قبل قد عرضنا لتحولات الشعرية العربية ابتداء من المراحل الأولى أو الإرهاصات الأولى للخروج على الأنساق الجاهزة التقليدية منذ نهايات الفصل الأول من القرن العشرين، وكشفنا عن المعارك الضارية التي قوبلت بها هذه الحركات أو ظواهر التمرد الفني لما تحمله هذه الإجراءات من مغايرة في نظام الجمالية أو الفنية. وهذا يكشف طبيعة التلقي في هذه المراحل ومدى تقبل الذائقة العربية لما هو مغاير. ولكن السؤال هل حدث تحول مماثل في آليات التلقي وجمالياته لتحولات الشعرية؟ الإجابة بالنفي، ولذا اشتدت معارك الرفض، لأن الإنسان يرفض ما لا يعرفه ويستوعبه ويألفه، ولنا في تراث التلقي شاهد فعندما كسر «أبو تمام» علاقة الألفة مع اللغة/ الكلمة ورصيدها الدلالي والمعرفي وتكوينها البنائي سأل رجل: «لماذا لاتقول ما يفهم؟» فأجاب سائلاً من سأله بقوله: «ولماذا أنت لاتفهم ما يقال؟» فاتهم أبو تمام بأنه أفسد الشعر، لأنه أتى فيه على غير مثال سابق، وفارق التوقع وغير من سلطة الشعر/ اللغة فحدثت فجوة في سياق التلقي.

اصطدمت «قصيدة النثر» بوعي جمالي شامل خلقتها قصيدة التفعيلة ومن قبلها القصيدة العمودية، حين أقربت حدوداً فاصلة بين الشعر والنثر، ولكل منهما عالمه المستقل الذي يتشكل عبر أدوات محددة، ثابتة ومقدمة، لايجوز الاقتراب منها أو التفكير

فيها - وقد عرضنا لهذه العلاقة في الجزء السابق من الدراسة - وهذا ما يؤكد شفافية الشعر من خلال حرصه الشديد على لغة لها معطيات الشفافية: مثل الموسيقى بكل أشكالها خصوصاً الخيلية ذات النبر العالي، والصرفية التركيبية، ومن هنا نشأ التلقي الشفهي، وحرص بل استبسل في الحفاظ على مكونات وجوده، فإذا اختلت آلية من آلياته اختل النظام كله، وحافظ الشاعر على حسن العلاقة بينه وبين المتلقي الذي يطرب للشعر السماعي، فاهتم بالخصائص الموسيقية واعتنى بكل ما يحقق نشوة وطرباً لأذن المتلقي من خلال القافية - النبر - الوزن - التكرار - التجنيس - التسجيع.

ويبدو أن خيمة عكاظ التي ضربها «النايخة» لم تنزل أوتادها في باطن الأرض، يطوف حولها من تتوق نفسه للشعر، فارتبط التلقي بأداء الشاعر وتمدداته الصوتية وقدراته الجسدية وحركاته التي تقارب بين الصوت والمعنى / الإشارة.

وعندما تحول التلقي أو حاول الالتقاء بالكتابي لم يفلت من سلطة الشفافية حتى شعراء الحداثة في بداية عهدهم أسرتهم الإنشادية وهذا ما يؤكد «أن سلطة التلقي ليست خارجية، وإنما هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي - هذا الاستبداد الداخلي في تصوري ناتج عن استبداد خارجي لما له من سلطة كبيرة ضاغطة، وليس سواها - يكمن للقصيد في مكان ما، قبل اندلاعها، ليلقي على الشاعر رقاها السحرية قبل فعل الكتابة، ويملي عليه شروط التوصيل والتلقي. وهكذا فإن المتلقي موجود في وعي المبدع»<sup>(1)</sup>.

(1) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، عمان: دار الشروق 1997، ص 68.

بند الشعر الجديد / «قصيدة النثر» عادة التلقي وكسر التوقع عند القارئ، فإذا كان القارئ قبل «قصيدة النثر» مفتوناً بالمعنى، يبحث عنه - وهذا ما كرسته آليات التلقي الشفافية - تكشفه القصيدة له، أو تكشف نفسها له دون عناء، فالمعنى يكمن في البناء، أما «قصيدة النثر» فمن أهم خصائصها هو «تحديها للمعنى، إذ إنها تقاومه، وهو يراوغها، وقد وصل هذا التحدي إلى منطقة صالحة لاجتماعهما، حيث تعاملت قصيدة النثر مع المعنى تعاملًا (اقتصاديًا) لا تعترف بالفائض الدلالي من ناحية، ولا تقيم كبير اعتبار «لبضاعة الجاهزة» من ناحية أخرى، ثم أتبع ذلك بثورتها على الخيال المجفف والصور المعلبة والتراكيب المترهلة بوصفها أبنية فقدت شرط الصلاحية، ومن ثم فهي آيلة للسقوط»<sup>(1)</sup>، ومن هنا فقدت «قصيدة النثر» شرط تواصلها مع ذائقة الاعتبار والاعتقاد والمعنى، فانسدت بالغموض، لأنها فارقت التوقع واتجهت إلى الكتابة، وكانت تنرك أن الغموض في الشعر خصيصة وليس اتهامًا أو عيبًا، لأنه يكشف رؤية، ويعري حالة، يكمن في المستحيل ويتناول في الشك. القصيدة صادرة عن الانفعال والعاطفة وهما يتسمان بالغموض والغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة وذلك هو قوام الشعر»<sup>(2)</sup>، على ألا يتحول هذا الغموض من سمة فاعلة في الشعرية الجديدة إلى نوع من التعالي والاحتجاج والفراغ.

لقد أسهمت الشعرية العربية في تكريس نوع من القراءة تعتمد على الاعتقاد والتوقع خلقت قارئاً جهازه العقلي يستحضر

(1) د محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلافة، ص 33.

(2) أدونيس: زمن الشعر، 21.

أدوات قراءته من الماضي ولهذا المقياس تصبح القراءة هجائية، لأنها تحتكر إلى ما استقر في التكرار النوعي والنصي والنصوص تنزع بالعادة الغريزية إلى تأكيد انتمائها النوعي إلى الشعر بإعادة اشتراطاته ومزاياه بينما يقيم المثقفي حجاب وعيه مستغفراً ذخيرته ومعرفته بالشكل كما وقر في نفسه، واكتسبه عبر عاداته القرائية المتصفة بالتماثل، لأنها جزئية وجمعية، ذات جذر شفاهي، تقاس على موجود، وليس المنخلق حديثاً من معدوم غير متعين في الذاكرة<sup>(1)</sup>.

ويأتي انفتاح «قصيدة النثر» على آليات السرد في إطار التعارضات بين «قصيدة النثر» والمتلقي وزادت من مساحة الهوية بينهما، فقصة التفضيلة وإن لجأت إلى تقنيات سردية فإنها تعمل ضمن بناء إيقاعي موسيقي يحدّ من انطلاق السرد واسترساله وتدفعه، أما «قصيدة النثر» فقد فقدت الإيقاع الضابط لسرعة السرد في سياق بناء النص ومما أربك المنظور القرائي لمتلق لم يتكيف مع الاسترسال المتاح شكلياً فيها كذلك لم تشكل مخيلته على أساس هذه التعينات والتجسّدات السردية رغم أنها مجتلبة لا يطالبها القصصي، بل بتوظيفها لتعزيز الشعر في القصيدة ومجاعة الغنائية والتهويم الصوري والشعوري المجرد، ولكن الاتكاء على الحكى لإبراز ثيرتها الشعرية دون الالتزام بالانضباط السردية على مستوى ضمائر السرد ومواقع الرواة ووجهات النظر وسواها من مستلزمات السرد التقليدية<sup>(2)</sup>.

(1) حاتم الصكر: في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب نبي الثقافي، الإصدار 31، ديسمبر/كانون الأول 2009، ص 95.

(2) المرجع السابق، ص 96.

كما حاولت «قصيدة النثر» تحويل الشعرية العربية من سياقها الشفاهي الممغن في الإيقاعية - كما ذكرنا - إلى شعرية الكتابية، فأسست مشروعية تلقيها وإنتاج شعريتها من خلال آليات بصرية لم تكن تعرفها الشعرية العربية من قبل، فاستثمرت تقنيات الطباعة، وبدأت تنتج ما يُعرف بشعرية البياض والسواد في محاولة لاصطياد الصمت والضجيج في لحظة واحدة لإيجاد حالة من اللعب والعفوية على بياض الورق التي أصبحت تمثل ملعباً، قضاء يمنح الروح انفلاتاً مشحوناً بأسئلة مغلقة بالحيرة والضبابية، بالحنين والبكاء والثورة وفقدان اليقين، وتحولت القصيدة من غنائياتها المفردة البسيطة إلى تراكمية وتشعبية، يعلن أمامها المتلقي الاعتيادي عجزه الجديد وتضيف لنفسها حرقاً جديداً في أبجدية الرفض.

كان طبيعياً أن ينكر المتلقي هذا النوع الذي يُختل ذاكته، ويسقط الحدود التي يعرف بها النوع وسماته وملامحه، فأحياناً يعترف بعدم قدرته على مواجهته لـ «قصيدة النثر»، وتفشل ذائقته في إدراك جماليات لم يألفها من قبل، لأنها ولدت ونمت في ظل وعي مسيَّج بالروادع والزواج والخوف والتوتر ويؤس الحساسية، والذائقة الجديدة لم تزل مسكونة برعب الانزياح عن إملاءات الذاكرة، وأهمة، بل مضللة بقديسيات يصعب الاقتراب منها والمساس بها والأهم أنها باتت تستتبع حاجاتها وإشباعاتها من خارجها<sup>(1)</sup>.

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 2002، ص 29.

## فوضى المصطلح - مواجهة الفراغ

هل تخلو «قصيدة النشر» من فوضى أو عبث في الكتابة، أعني الشعرية؟ الإجابة بالنفي، فالشعراء أو من يكتبونها ليسوا شاعراً واحداً، و«قصيدة النشر» ليست قصيدة واحدة، فالشعراء كما نرى في أي عصر من العصور يتفاوتون في خبراتهم وعلاقاتهم بالأشياء والعالم وقدراتهم الإبداعية، ومخزونهم الفكري والثقافي وعلاقاتهم بالتراث الإنساني عامة وتراثهم القومي بصفة خاصة، كما أن كل عصر تختلف فيه طبيعة الحياة وحركتها وأدوات إنتاج شعريتها، فالمساواة بين القصائد ضرب من الهلوسة والجهل والهروب من مواجهة حركة تطمح إلى التوجيه وفصل الجيد من الرديء فيها.

يجب التعامل مع «قصيدة النشر» على أنها حركة تستجيب للمستقبل وتفتح على كل جماليات جاءت من داخل الشعر ومن خارجه، هي حالة تصالحية بين أنواع الكتابة، هي شكل يخترق الأشكال ويرفض أن يتقوقع في شكل ما، هذا الانفلات الجديد، يستوجب وعياً نقدياً جديداً، مهياً للانفلات غير منغلق على أدوات قرائية مقدسة، لا يحاكم غير الجاهز بالجاهز، والجمالي بالأخلاقي والديني واللغوي بالاجتماعي.

تخلصت شعرية الحداثة من منطق الكتابة الشعرية التي تكشف تهويمات الرومانسية وانطباعاتها الساذجة، أو التي تجعل الكتابة الشعرية وثيقة اجتماعية أو مرآة للواقع / المجتمع



وقضايا ومشكلاته، إنها تجربة تندفع إلى الداخل الجواني، وتستجيب لعالمه الغامض التراكمي الذي يأبى أن يسكن السطحي المباشر، إنها لا تعرف اليقين، بل تتجلى في الشك، وتحلق في فضاءات الروح، في آفاق المجرد والفراغ، «دخلت في دوائر المطلق والمجهول والمحال، وهذه الممارسات الإبداعية الطارئة فتحت أمام الشعرية عوالم غير مطروقة، وسلك الشعراء سبيلهم إليها على نحو شبيه بمسلك المتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالمًا مجهولًا، أو غائبًا يجب أن تقاربوه بالملاينة والتلطف حينًا، وبالشدة والعنف حينًا آخر لإخضاعه لغويًا وتوظيفه لاستنتاج النصية، ولن يتحقق شيء من ذلك إلا بتمزق الأتعة، وهتك الحجب وفضح البواطن»<sup>(1)</sup>.

إذن كيف تحاكم هذه الشعرية المارقة؟ وهي التي تعشق الانتهاك والتجاوز بأدوات ثابتة يستجيب لها النص البسيط المقصود بالمعنى، المنتظم في نسقه التكويني، يبحث من خلالها الناقد في المضمون والمعنى والقيمة، يشرح ويفسر في إطار حدود معينة بين النص أو ما يذهب إليه، وهذا الإجراء هو ما كرسه للنقد القيمي، أو أحكام القيمة وبقيت الشعرية الجديدة منبوذة مرفوضة، تعاني من الهجر والصد والاثام من نقاد يقيسون تجربة الحداثة / «قصيدة النثر» بأدوات نقدية أنتجت شعريّة كلاسيكية / رومانسية وهي بطبيعة الحال غير مناسبة لتجربة مختلفة، لأن النص هو الذي يحدّد طريقة قراءته وأدواته التراثية وليس العكس، فالإبداع سابق للنقد، يمشي خلفه وينظر فيه ويتحرك خلف حركته، فالذوق الثابت، الراكد، الجاهز،

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 92، يوليو/تموز 1999، ص 3.

يجعل مثل هؤلاء النقاد يقفون على الضفة الأخرى يؤثرون السلامة، ويعتنون أن ما يعرض عليهم خالف قاعدة القياس، فأصحابه مخربون، متأرون على اللغة العربية والعروبة والقرآن، لأنهم خرجوا على الشعر المقدس الملتزم بالوزن والقافية، وهذا انتهاك صريح للدين والعروبة واللغة والوطن، في هذا الصدد يرى د. محمد عبد المطلب أنه «لا يمكن مناقشة أصحاب هذا التيار في هذا الرأي لأنهم - في رأيه - غير قابلين للنقاش والحوار وغير مستعدين له على نحو من الأنحاء»<sup>(1)</sup>.

كيف يناقش - على سبيل المثال - صاحب هذه الرؤية في «قصيدة النثر» وموقفه منها ومفهومه للشعر ودوره ينحصر في زاوية خارج أدوات القراءة فيقول: «قصيدة النثر» مع كل الاحتفاء والأضواء تعيش غيبًا عن المشهد وعن الذاكرة، والحضور الصاحب وقف على الصوت الاحتفالي الذي يرود لها، ويحمي ساقها، فأين «القصيدة النثرية» من الشاهد والممثل؟ وأين هي من المختارات؟ وأين هي من المحفوظات؟ وأين حضورها في المجالس والمنابر والمنتديات والأسيات؟ وأين دورها في مواجهة التوازل؟ وأين تحفيزها الجماهيري؟ وأين شيوعها؟ على الرغم من تضافر الجهود لتكريسها؟ وأين هي من حاجة النفس للممتعة والطرب»<sup>(2)</sup>.

لا يخفى على القارئ البسيط ما أراد الهويل من دور «قصيدة النثر» على قياس دور الشعر الكلاسيكي، الذي يدفع

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 92، يوليو/تموز ص 21.

(2) حسن بن فهد الهويل: «قصيدة النثر» وإشكالية الشكل علامات، ج 52، م 13، يونيو/حزيران 2004، ص 103.

بالموعظة الحسنة، ويقوم بدور تعليمي (أين هي المحفوظات)، والاجتماعي (أين هي حضورها في المجالس)، والديني (والمنابر)، والشرقي (المتنديات والأمسيات)، وأن تقوم بدور الشؤون المعنوية والبيانات الحربية والحزبية (وأين تحفيزها الجماهيري)، ودورها النفعي بين الباعة الجائلين والمتسكعين في الشوارع وفي المقاهي (أين شيوعها)؟.

كما يرى الهويميل في «قصيدة النثر» أنها فقدت شرطًا من شروط الوجود الشعري، وهو القيام بدور المتعة والطرب (أين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب) ونسي الناقد الرقص!!، ونسي أن يقول أين هي من ملاعب كرة القدم؟ وسوق التخاصة ومقابر الأمراء وافتتاح النقابات والبنوك؟

نستطيع أن نقول إن بين «قصيدة النثر» وهؤلاء، لا بل بين الشعر الكلاسيكي وهؤلاء مسيرة الجمر الشهوي، وبينهم وبين النظم ساحة للبقاء، كيف يناقش أصحاب هذا الرأي؟ كيف يناقش الخطباء وأئمة المساجد والمصلحون وأساتذة الفقه في الشعر الذي يوجد حيث لا يوجدون، كيف يناقشون وهم يريدون من الشعر ما يريدون؟ يناقشون في «شعر» أدمن المغامرة، حيث يعرف أن الإبداع يكمن في المغامرة والتجريب لا في التقليد والقياس على الحدود والقوانين الصارمة، القوانين العسكرية والأحوال المدنية. هذا حال من يدخل النقد من بوابة الدين أو القيم أو الأخلاق أو الأيديولوجيا، حقًا إنه خارج السياق!!.

هناك حكمة بسيطة أولية في المعرفة وفي الحكم على الأشياء أو تعويمها تقول: (ليس لمن لا يتقن الشيء أن يحكم له أو عليه) ولذا يرى أدونيس أن «الشعر والفن بعامة هما من بين الأشياء الأكثر دقة وصعوبة. وإذا كان «الذوق» نفسه ثقافة في

المقام الأول، فإن علينا أن ندرك أن تعويم الشعر والفن يتجاوز جذريًا عبارة «يعجني» أو «لايعجني» وأنه يتطلب رؤية فنية غنية وثقافة واسعة»<sup>(1)</sup>.

أما من يدخلون النقد من بوابة النقد ولكن من بوابته الخلفية التي أهملت منذ زمن بعيد، واعتلاها الصدا، وأصبحت لا تجلب الاطمئنان للقائمين القانونيين، فإنهم يحاكون «قصيدة النثر» بأدوات لا تصلح للتعامل معها، فأصبحت «قصيدة النثر»، ذات شعرية واحدة وما يوجه لقصيدة تدمخ به «قصيدة النثر» في عمومها/ قصائد النثر، وما تُقرأ به قصيدة يصلح أن تُقرأ به قصائد أخرى.

ومن هنا اتسعت الهوة بين شعرية الحداثة والحركة النقدية في مصر، فأكثر النقاد تأقلموا مع حدود قصيدة التفعيلة، ورأوا أنها النموذج الأكثر تطورًا في الشعرية العربية، وهي آخر محطات التجريب، وتحفظ بخيط رفيع يفصل الشعر عن النثر وهو (التفعيلة). وعندما حدثت قفزة الانفلات من قبضة الشعرية التفعيلية إلى آفاق التساؤل والشك والغموض والفراغ ساد الصمت الساحة النقدية، ومن تطوع خيرًا أن يقول شيئًا في هذا الحارد الذي خرج من قمقمه قال: (لو كان هذا شعراء، فكلهم العرب باطل).

في بداية ظهور «قصيدة النثر» قال رواد حركة الشعر الحر ونقادها كلمتهم الأولى، وهم الذين ضاقوا ذرعًا بالتقليد والنموذج، وخاضوا معارك ضارية، لينتزعوا شرعية مولودهم

(1) أدونيس: ها أنت ايها الوقت، سيرة شعرية، ثقافة، بيروت: دار الآداب 1993 حجا، ص 174.

الجديد، يطلبون الحرية والحياة خارج الأسوار والأقفال الحديدية، ويرفضون ما قبلهم وما بعدهم وكأنهم نهاية الأرض والإبداع الأبدي.

في هذا الموضوع تتناول الدراسة رؤية المبدعين الشعراء لـ «قصيدة النثر» بشكل مفصل خصوصاً عند نازك الملائكة - التي قدّمت وجهة نظر مبكرة في «قصيدة النثر» ضمن قضايا الشعر المعاصر - وأحمد عبد المعطي حجازي الذي قدّم وجهة نظر في «قصيدة النثر» بعد مرور أكثر من ستين عاماً على وجودها، بوصفها شكلاً أكثر شيوعاً وانتشاراً وملائمة لقضايا الإنسان الجديد في عالم الحركة والتغير السريع والانحياز في كتابة «قصيدة النثر» أو القصيدة «الخرساء» أو وجهة نظر مختصرة عند بعض الشعراء.

ثم تطرح الدراسة في السياق نفسه رؤية النقاد المعاصرين لـ «قصيدة النثر».

فنازك الملائكة وهي واحدة من رواد الشعر الجديد، تعلق على إصدارات «قصيدة النثر» في «بيروت»، وتنسبها إلى النثر لأنها خالية من الوزن الذي هو معيار الشعرية عندها وعند كثيرين مثلها ممن يضعون النظم في مواجهة النثر، فتقول عن إصدارات «قصيدة النثر» «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتيها نثراً طبعياً مثل أي نثر آخر، غير أن الكتب على أحسنها كلمة «شعر»، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً إنما يطالع في الكتب نثر اعتيادي فما يقرأ في كتب النثر سرعان ما يلاحظ أن الكتاب

يخلو من أي أثر للشعر، فليس فيه بيت ولا شطر، فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟ وإذا كانوا يمتلكون المسوغ فلماذا لا يصدر عن كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارئ الوجه الذي ساع لهم به أن يصدر عن كتاب نثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه «شعر»؟ لماذا لا يمنحون القارئ على الأقل فرصة يتخذ فيها موقف من هذه البدعة فلما أن يرى وجه تسويغاتها فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها؟ وإنما الخطأ أن يمضي المرء فيسمي النثر شعراً دون أي تبرير وكأن ذلك أمر بديهي يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور»<sup>(1)</sup>.

نازك الملائكة على الرغم من أنها من رواد الشعر الحديث!! فإنها تعاني من ردة كبيرة، تنتمي إلى التراث، وتستشقى هواءه، وتستأنس إلى القيود، فكيف لشاعرة تنتمي لحركة خرجت على النظام الخليلي / العروض وتدعو إلى التجديد والتمرد، لأن الشعرية الجديدة استجابة للحظة جديدة، ثم تحذر من الاستسلام لحركة التجديد استسلاماً كبيراً، وترى أن الأوزان هي مكنن الخطر، فتقول: «قد أثبتت التجربة - أي تجربة الشعر الحر - عبر السنين الطويلة أن الابتذال أو العامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان»<sup>(2)</sup>.

لست أدري ماذا تقصد الشاعرة بالابتذال والعامية وما مدى العلاقة بينهما وبين الأوزان التي تتكلم عنها؟ فالابتذال من عيوب اللغة، والعامية لهجة لها قانونها الخاص بعيداً عن اللغة.

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين 1974، ص 203 - 204.

(2) المرجع السابق، ص 48.

أما رؤيتها لقصائد النثر التي ظهرت في «بيروت» على يد جماعة «شعر» فإنها تدخل على شاكلة «كله عند العرب صابون» فتقيس قصائد النثر على قصائد الشعر الحر الموزون، وكأنها ترغب القارئ في أن يقرأ الشعر عبر منفتحو أو جدول قياسي، فما جاء مناسباً له قبله وما شذ عنه رفضه، فهذا يجوز وهذا لا يجوز، كيف يستقيم القياس مع قصائد لا تتخذ النضج معياراً في بنائها الإيقاعي الموسيقي وقصائد تقوم أساساً على هذه الأداة؟!

وقولها عن دواوين الشعراء - شعراء «قصيدة النثر» - إنها كتب تضم بين دفتها نثرًا طبيعيًا مثل أي نثر، يجعلها تضع النثر في سلة واحدة، وتراه مطلقاً هو النثر الطبيعي، الذي يجسد كتب التراث العلمية والفقهية والأدبية وكل ما يحمل معاني منضبطة محددة، وهو النثر الواقعي، نثر العقل والذهن والعلم والوضوح وهذا النثر الواقعي يخضع أيضًا لإيقاع له حركته الخاصة، وموسيقاه الخاصة. لكن إيقاعه مرتبط بحركة الفكرة المنطقية الواحية، المنضبطة، المجردة، التي تلمس كل محاولة ارتفاع عن كل ما ليس انعكاسًا مباشرًا للصورة المرتسمة في الذهن. فإيقاعه موسيقي وتتضمن عناصره مختلف البنى في توازيات وتقطيع في الجملة وفي المقطع، لكنه لا يمتد إلى الشعر بصلة، إنه إيقاع يخدم الفكرة وجلال المعنى<sup>(1)</sup>.

أما النثر الذي تراه الشاعرة نثرًا طبيعيًا فلم يكن كذلك إلا في تصورهما البائد، لأنها لا ترى له إلا وجهًا واحدًا طالما فارق الوزن الخليلي، إنها تنكر مثلما أنكر العرب قديمًا وحديثًا احتواء النثر أي ملمح شعري، لأن الشعر عندهم «كلام موزون

مقفى» وإذا كان النثر الواقعي قد وضع حدًا فاصلاً بينه وبين الشعر باعتباره تعبيراً عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري خرج على هذا الفاصل، باعتباره يعبر عن حالات نفسية داخلية وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لا بد من أن يبحث عن لغة تنسجم مع هذه الحالات والمواقف<sup>(2)</sup>.

وتواصل نازك الملائكة خلطها بين أنواع النثر: النثر الواقعي، النثر الفني/ الشعري، وتناقش «قصيدة النثر» من هذا المنظور للنثر المطلق، وأن الحد الفاصل بين الشعر والنثر هو الوزن، وترى في تجربة «قصيدة النثر» اللبنانية (جماعة شعر) أنها وقعت في خطأ كبير عندما أضافت كلمة قصيدة إلى كلمة نثر، فالوزن عندها هو الشعر، تقول نازك في هجومها لـ «قصيدة النثر» التي تنتجها جماعة «شعر»:

«تقع دعوة «قصيدة النثر» في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين، وقافيه موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب نثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك في حسابهم شعراً أيضاً، فلا فرق إذن بين الشعر والنثر، لأن كليهما يسميان في عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرئ القيس تماماً لا فرق بينهما»<sup>(2)</sup>.

وتطرح نازك استنتاجاً - لهذا الخلط الذي يمارسه شعراء «قصيدة النثر» - يحمل استنكاراً واستهجائاً فتقول: «وما ذلك

(1) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 15.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 209.

(1) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 149.



إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود ثقة بين الوزن والشعر، فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن. لا بل إن النثر - لديهم - أكثر شعرية من الشعر»<sup>(1)</sup>.

لو لم تنكر الشاعرة على النثر سماته وطاقاته التعبيرية والجمالية لما تجددت عند حدود الصين أو سوره العظيم، ولو أدركت أن للنثر إيقاعاً تخلقه الشعرية الحية، شعرية الحالة، له إيقاع «نابع من الحركة الداخلية من تعقيداتها وتشعباتها وامتداداتها ولمعانها وخفوتها، أي إنه بكلمة أخرى يتحد بإيقاعه. يتوالد وإيقاعه، لم يعد الإيقاع سابقاً للتجربة، وإنما من «لحظتها» ومن فضائها»<sup>(2)</sup>.

كل ما طرحته نازك الملائكة في مناقشتها لـ «قصيدة النثر» يؤكد انتماءها للتيار السلفي الجديد، الذي أطلقه غالي شكري عليها - أو صنفها ضمنه -، وهي تزحف إلى الخاتمة الأسيفة لهذا التيار» وهي التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعري الذي أصاب المحافظين السابقين، وهي لا تعدم الحجج الساذجة التي تقول بأن لكل تجربة شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل «القديم» أن يعبر عن تجربة «جديدة» تلك الحجج التي يارت منذ زمن بعيد، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كنقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد»<sup>(3)</sup>.

ويبدو أن رواد حركة الشعر الحديث مختلفون في موقفهم

من «قصيدة النثر» خصوصاً إذا كانوا يجسدون تياراً واحداً في المفاهيم والممارسة الإبداعية، هؤلاء الذين يرون أن الشعر مرتبط «بالمطلق» إنهم «السلفيون الجدد» كما لاحظنا في تصنيف نازك الملائكة، ثم ينضم إليها أحمد عبد المعطي حجازي، هؤلاء يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حد، لأن الشكل يرتبط تلقائياً بالمطلق، والمطلق يرتبط تلقائياً بالتراث. والتراث عندهم «بناء عقائدي» سواء أكانت العقيدة قومية أو دينية، أو اختلطت هذه بتلك»<sup>(1)</sup>، وهم الذين تمردوا على آباءهم العظام وعلى منجزهم الذي تحقّق القداسة أربعة عشر قرناً من الزمان، فأنكروا التزام شوقي ومطران وأبوللو والديوان، ورأوا أن شعرهم غير مناسبة لواقعهم الجديد باصطخابه وتوتره وانفلاته، يخافون على عروشهم البالية وأدوارهم القيادية في مملكة القريض وتظم القوافي، باعتبارهم الآباء الذين يقودون قطار المدن الجافية، «مدن بلا قلب»، يقبضون على الشظايا والرماد، لا يؤمنون بـ «سنة الحياة وحركتها والتطور الإنساني والبيولوجي والفكري والجمالي، يريدون القيادة للأبد من غير أن يجددوا رخصة القيادة، أو تختبر قدراتهم، بل يمتنعون كل تجديد يأتي من خارج أيديهم أو من خلفهم، ثم يجدوا ما يواجهون به «قصيدة النثر» سوى الأسلحة نفسها التي استخدمها ضدهم - في الخمسينيات - التيار المحافظ، الحارس للقصيدة العمودية. اتهامات إفساد اللغة، والتراث، والشعر، إلخ على موسيقى الشعر، فضلاً عن بعض الاتهامات الأخلاقية»<sup>(2)</sup>.

(1) غالي شكري: شعورنا الحديث، إلى أين؟ ص 25.

(2) رفعت سلام: شعراء يحبرون أنفسهم لا القصيدة، مجلة الشعر، العدد 135، خريف 2009، ص 47.

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 209.

(2) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر»، ص 15.

(3) غالي شكري: شعورنا الحديث، إلى أين؟ ص 25.

كل هذه الاتهامات ساقها أحمد عبد المعطي حجازي ضد «قصيدة النثر» وسماها «القصيدة الخرساء» في كتابه «قصيدة النثر» أو «القصيدة الخرساء» واعتنق الموقف نفسه الذي اعتنقته نازك الملائكة، والعقاد من قبلهما عندما عرض عليه ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلاد) فأحاله إلى لجنة النثر للاختصاص. فالتجديد والتجاوز والكتابة خارج النسق تحيل إلى الاصطدام بما ليس شعراً، وكأن ثنائية الشعر والنثر اتهام جاهز لضمان عدم الفكك من الالتزام بالقواعد الكلاسيكية، وكان الشعر صورة ثابتة على حدوده، ومن يحاول الخروج على هذه الحدود والقواعد فقد أتى شيئاً نكراً، ويبدو تهكم حجازي من «قصيدة النثر» وهجومه عليها واضحاً من عتبة الانطلاق: العنوان: «القصيدة الخرساء» هذا العنوان الذي يؤكد مجازة الإجراءات النقدية التي تتعامل مع النصوص بدون حق نفسي أو أخلاقي أو أيديولوجي أو ديني، هذه القيم التي تنظر في الوقت نفسه إلى الشعر بوصفه مطلقاً، وما شذ عن هذه المعايير أصبح باطلاً.

يطرح حجازي في الكتاب الأسئلة والرؤى التي يطرحها كل من يتعامل مع «قصيدة النثر» بشروط الشعر وقواعده، أي بالمفهوم التعليمي الكلاسيكي والرومانسي للشعر، وفي الوقت نفسه يرى في النثر وجهًا واحدًا هو الوجه الواقعي النفسي العقلي، الصارم الذي لا يقبل إلا وجهًا واحدًا وخاصة واحدة، لا إيقاع فيه ولا حركة، النثر القابع في بطون الكتب، لا يخاطله الشعر أو يصادقه أو يتداخل معه، أو يأخذ منه ويعطيه رغبة في علاقة جديدة، تتحقق من خلالها الذات، فتري نفسها في حالة أخرى، كالميلاد، والنهر، ترى نفسها دون تزييف وبغير مساحيق، ترى نفسها على حقيقتها: في توترها وانجذابها

وجنونها وغرامها وهيامها وانضباطها وتواضعها، ولهذا يضع حجازي الحدود والواصل، والقواعد التي تفرق بين الشعر والنثر وأهمها: «الوزن» في الوقت الذي يتكلم فيه عن النثر النفعي الواقعي، نثر المؤلفات العلمية وكتب التراث، النثر الذي لا يحمل أي إيقاع أو توتر أو شحنات عاطفية أو رؤيا، النثر الوظيفي، فيقول معروفًا النثر: «النثر وظيفته الاتصال والإخبار والإسلام والانتهام والإقناع، فلغته تقدم على الاتفاق والاصطلاح والوصف والسرد والشرح والمنطق: العلم نثر، والخبر نثر، والجدل نثر، والفكر نثر»<sup>(1)</sup>.

هذا النثر الذي يسرده حجازي يؤكد المسافة بين مفاهيمه وموقفه و«قصيدة النثر». النثر الذي يذهب إليه حجازي أجوف محروم من أية انفعالية أو عاطفية ملونة أو توتر، نثر لا يتصل بالحياة في تموجاتها وتناقضاتها وعاداتها وجنونها، وتصنيفه بالشعري أو اللاشعري تحدده طبيعة التعامل معه، ومقارنته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكاثرة المطروحة عليه<sup>(2)</sup>.

أما الشعر عند حجازي فهو «حس ونبرة وخيال واكتشاف واعتراف، معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا وحواسنا ومشاعرنا، وتعلم فيها، وتتصل بالطبيعة وبالأخرين، ونطرب ونتشي»<sup>(3)</sup>.

هذه المفاهيم التي يطرحها حجازي تدلنا على ثقافة

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص 2.

(2) انظر: بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 149.

(3) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر»، القصيدة الخرساء، ص 21.

الماضي، ورومانسية التوجه، وكلاسيكية الدور، حيث فكرة الشاعر النبي (حُدس ونبوءة) والشاعر الرومانسي المجنح بالخيال (خيال) وشعرية التفعيلة: معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا، وخدمنا ومشاعرنا ثم نحن شعرية التفعيلة إلى رومانسية تتعلق بالطبيعة وتنحاز إلى معطياتها، وتتوسل بمفاهيم وأدوات كلاسيكية (نطرب ولنتشي)، كان طبيعيًا أن يرفض حجازي «قصيدة النثر» لأنها تأبى أن تتوقع في سمات قارة سلفًا. «قصيدة النثر» تستعصي على هذا الشعر الذي ينشده حجازي، لأنها تخلق شكلها كما يخلق النهر مجراه، كما تقول سوزان برنار.

حجازي يفترض شكلًا واحدًا حتى وإن تخلص من حدود القافية «كل شكل حدّ. إذن، كل شكل نقص. التمسك بشكل واحد لا يتغير تمسك بالحد والنقص. في هذا خطر ثقافي يتضمن خطرًا إنسانيًا. يضيق على الإنسان ويجمده. يدفعه إلى الشكلية أي عبادة الشكل الصناعي الواحد»<sup>(1)</sup>.

يبدو أن حجازي يصرّ على وجود ثنائية مفتعلة بين الشعر والنثر، فيقارب بين علاقة الشاعر باللغة وعلاقة الناثر باللغة/ المؤلف وليس الناثر المبدع / الراوي والقصص أو الشاعر مثلاً، هو يعني فقط شاعرًا يتعامل مع اللغة في طبيعتها الموسيقية من خلال التفعيلة / الوزن، أما الشاعر الذي يتعامل مع طبيعة اللغة في كل معطياتها ويستحوذ عليها ويتخلى عن خصيصة الشعر / الوزن باعتبارها خصيصة جاهزة، مقحمة، ثابتة بصبّ فيها الشاعر تجربته، فعندما يقول: «كانت لغة النثر اصطلاحًا

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 168.

اجتماعيًا، وكانت لغة الشعر إبداعًا فرديًا»<sup>(1)</sup>، تتفق معه في كون لغة الشعر إبداعًا فرديًا، ومن هنا يتعامل معها شاعر «قصيدة النثر»، ويوسع من قدراتها ويعزلها عن مخزونها الدلالي، ويحملها بعالم خاص حتى تصبح حقًا إبداعًا فرديًا، ولكن كيف لها هذه الخصوصية وهو يجرّها إلى النموذج المعد سلفًا في إحدى معطياتها أقصد الجانب الموسيقي الذي يجور على الفردية ويترك المسرح للإنشاد الجمعي، أما كتاب «قصيدة النثر» فيتعاملون مع النثر الشعري على أنهم شعراء يكتبون بالنثر، وإذا كان النثر الواقعي وضع حدًا فاصلاً بينه وبين الشعر باعتباره تعبيرًا عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري ألغى هذا الفاصل باعتباره يعبر عن حالات نفسية داخلية، وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لا بدّ من أن يبحث عن لغة تنسجم مع هذه الحالات والمواقف»<sup>(2)</sup>.

يرى حجازي «قصيدة النثر» من خلال شكل جاهز وسمات قارة غير متحوّلة، وشعرية معروفة سلفًا بالإيقاع / الوزن والتراكيب الباذخة والصور، ويقارن هذه السمات التي استهلكت شعريته الريادية في وقت قصير أمام تحولات الشعرية العربية السريعة، فأصبح إنتاجه الشعري يدور في فلك البلاغة المدرسية والقصيدة التعليمية، وتحوّلت قصيدته إلى تكرار، تقوم فيه التفعيلة بسلطان الحركة، فيضع الثابت أمام المتحول فيرى أن: «القصيدة الموزونة لغة عريقة وتركيب باذخ من الصور والإيقاعات. و«قصيدة النثر» خاطرة موجزة، تتميز من ناحية

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر»، القصيدة

الخرساء، ص 21.

(2) بول شاول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 15.

بالكثافة وهي عنصر شعري، ومن ناحية أخرى بالوضوح والبساطة وسرعة الخاطر وسواها من سمات النثر ومقوماته<sup>(1)</sup>. كم أن حجازي لم يزل مصرًا على أن يضع «قصيدة النثر» في مقام النثر، ويرفض أن يسميها (قصيدة)، يجردها من شعريتها، ويخلط بينها وبين النثر النفعي/الوصفي/التقريبي/الواقعي، لا يراها حالماً جمالياً متحولاً باللغة من معطاهها النفعي إلى مستواها الإشاري/الرمزي، العاطفي والنظري.

وكتابه «القصيدة الخرساء» يمثل خطأ واحدًا في مناقشته «قصيدة النثر»، فالشعر معروف عنده بالوزن وما كُتب خارج هذا السياق لم يقنع ذائقته التي تربت على قرع الطبول، يقول عن «قصيدة النثر» «أريد أن أقول إن «قصيدة النثر» لم تستطع بعد مرور أكثر من قرن على ظهورها أن تقنعنا بأنها قصيدة، أو أنها شعر بالمعنى الاصطلاحي للكلام، أو أنها شعر آخر يكافئ الشعر كما نعرفه أو يساويه»<sup>(2)</sup>.

إذن الشعر لم يتحقق ولم تستطع اللغة أن تخلقه وفق حالة الشاعر الذي يحيل العالم إلى عالم لغوي، الشعر عند حجازي مرهون بالوزن الذي يساعد الشاعر على خلق علاقات جديدة، ما كانت تقوم لولاه!! «أريد أن أقول إن الوزن طاقة تساعد على أن يؤدي وظيفته الشعرية، كما يساعد في أدائها اتصال الدلالات وتداخلها وتقاطعها. فالفتاة الرشيق الرقيقة النافرة تتحول عن طريق المجاز إلى ظبي أو غزال»<sup>(3)</sup>. وهنا لا

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص 45.

(2) السابق ص 49.

(3) السابق ص 57.

أدري ما علاقة الوزن بالمجاز؟ هل هذه العلاقات التصويرية التي تؤديها اللغة لم تستطع أن تؤديها خارج الوزن؟ الإجابة بالنفي، لأن الصورة في «قصيدة النثر» قائمة على اختراق مناطق جديدة وعلاقات تركيبية، وبالتالي دلالية جديدة، لم تكن مطروقة من قبل، وهذه واحدة من أحجبة تلقي «قصيدة النثر» التي لا تتعامل مع حدود المنطق في رسم الصورة، واتهمتم بالغموض، والغموض فيها ناتج عن سياقات معرفية ووجدانية جديدة، حاول الشاعر الجديد أن يقتحمها.

ثم يربط حجازي بين الوزن والمجاز وكأن المجاز لا يتحقق إلا به: «الوزن هو الجناح الآخر للمجاز إلى جانب الصورة الشعرية، والصورة والوزن تنقل اللغة من عالم البقطة إلى عالم الحلم أو تتحول من المشي على الرقص»<sup>(1)</sup>.

ويقول: «ربما اعتقد بعضهم أن الوزن الذي يتميز به الشعر عن النثر إضافة من الخارج، أو ثوب على جسد القصيدة العاري، أو زينة شكلية والحقيقة ليست كذلك على الإطلاق، فالوزن مادة بنائية في الشعر، كما شرحت من قبل، وهو لون من ألوان المجاز»<sup>(2)</sup>.

ويربط حجازي بين الوزن والإيقاع والموسيقى، ويرى أن «قصيدة النثر» خالية من الإيقاع وهو جوهري في اللغة، كائن في بنائها بوصفها لغة موقعة عبر حروفها وأصواتها ومخارجها، فينفي عنها الإيقاع بالإضافة إلى رفضه لها أن تكون قصيدة، يقول حجازي: «تقرأ «قصيدة النثر» فتجد نثرًا قد يكون جميلًا

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة

الخرساء، ص 45.

(2) السابق ص 77.



ممتما بما يتضمنه من صور ومشاعر وإحياءات والتفانيات، لكننا نبحث عن الإيقاع فلا نجد<sup>(1)</sup>.

ولعل القارئ يلحظ إشارته بالتقليل لجماليات «قصيدة النثر» (نجد تشراً قد يكون جميلاً)، في الوقت الذي يسرد فيه معطيات لهذا النثر يؤكد شعرية القصيدة التي ينفي وجودها!!.

وفي الفقرة نفسها يثبت للقصيدة معطيات تتحقق في النظم، أدوات الكتابة الكلاسيكية أو المعايير الأولى للشعرية العربية، فلا شعر بدونها ولهذا «قصيدة النثر» نثر يمكن أن يستفيد بالشعر أو يستعير بعض عناصره المعنوية، لكنها ليست قصيدة<sup>(2)</sup>. ثم يقدم مبرر نفي الشعر عنها أو كونها قصيدة فيقول: «لأن القصيدة لا تقوم بالمعنى فقط ولكنها تقوم قبل كل شيء بالكلمات أي بالأصوات، أو بالمعاني الصائتة أو الأصوات الدالة على المعاني»<sup>(3)</sup>.

ولو أن القارئ طالع كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر لوجد تماثلاً ونطاقاً في مفهوم الرجلين للشعرية ومكوناتها.

ويعلن حجازي - في الفقرة التالية لهذا البيان الاستعراضي لمفهوم الشعرية البالية التي لم تقرأ إلا بوصفها تراثاً لا بوصفها مثلاً أو نموذجاً يُحتذى - «إن «قصيدة النثر» لم تعد بدعة جديدة كما كانت منذ مائة عام، بل أصبحت الآن «بدعة قديمة» تبهتها أجيال متوالية، وظهر فيها كم ضخمة من الإنتاج؛ فنحن لم نقرأ

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص 83.

(2) المرجع السابق ص 84.

(3) المرجع السابق.

لأي ناقد كلاماً مقتعاً يبرر نسبتها إلى فن الشعر، وهذا هو أصل المناقشة وجوهر السؤال<sup>(1)</sup>.

إذا كان حجازي مصرّاً على مفهوم «فن الشعر» بالمعنى الأرسطي الذي ورد في كتاب أرسطو «فن الشعر» فإن إقناعه بـ «قصيدة النثر» يصبح محالاً وضرباً من الوهم والشعوذة، فـ «قصيدة النثر» لا تنتمي لفن الشعر عند في هذا الإطار، أما إذا أراد شعرية ما بعد الحداثة على مستوى النقاش النظري فيكفي ما قدّمه د. جابر عصفور، ومحمود أمين العالم في مناقشته على الرغم أن رة حجازي كان في الطرف المقابل لهما حيث انطلق من مفاهيم ساكنة وشعرية الذاكرة. وإذا أراد الأستاذ حجازي أن يقرأ كلاماً مقتعاً في المجال النقدي حول «قصيدة النثر» ونصوصها، فإنني أحيله إلى: «النص المشكل» و«تقاربات الحداثة»، و«شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلافة»، وهكذا تكلم النص للذكور محمد عبد المطلب وهذا على سبيل المثال لا الحصر وإذا أراد المزيد فالقائمة تطول.

موقف حجازي من قصيدته النثر لم يكن من «قصيدة النثر» نفسها على الرغم من القضايا التي ساقها في اتهاماته لها، ولكنه موقف من شعراء «قصيدة النثر»، الذين رأوا فيه شاعراً كلاسيكياً - سبق أن تناولنا هذا - محافظاً على عكس دعوته للتجديد وموقفه من الشعر التقليدي عند ظهور تجربة الشعر الجديد/ الحر وموقفه من العقاد الذي رفض شعره وشعر صلاح عبد الصبور ورفض مشاركتها في مؤتمر دمشق الشعري، ويومها هجا حجازي العقاد بقصيدة عصماء؛ منها قوله:

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص 84.

(من أي بحر عصي الدمع تطلبه

إن كنت تبكي عليه فنحن نكتبه).

وما هو ذا يقف في موقف العقاد ضد حركة التحديث والتطوير والتجديد وأيًا ما كانت الحركات الشعرية والجمالية وما تحمله من سلبيات أو إيجابيات فإنها تجسد ملامح الحياة في حركتها وحيوتها، والظواهر الجمالية نسبية وليست مطلقة.

لقد بدأت صدمة حجازي عندما عاد من باريس بعد ما يزيد على عشر سنوات، وجد المناخ الشعري قد تغير، حيث صعد جيل السبعينيات الشعري في مصر بتجاربه الجديدة التي تعاملت مع شعرية التفعيلة على أنها شعرية تقليدية، بدأت في التراجع عن قضايا الإنسان في ظل التمزق السياسي والغليان الاجتماعي الذي شهدته مصر بعد سياسة الانفتاح الاقتصادي وكامب ديفيد، لم يستطع حجازي أن يستقطب شعراء الحداثة الذين أوغلوا في المفاهيم الجديدة، وخرجوا من عباءة الشعر التفعيلي ورؤاه، واندفعوا مع تجارب التجديد التي سادت العالم العربي خصوصًا في «بيروت»، حيث كانت جماعة «شعر» تواصل تجريبها وتجديدها وانفتاحها على الإنسان والفن بشكل جديد، حاول الحجازي الاقتراب من هؤلاء الشعراء فأصدر عنهم كتابًا بعنوان: (أحفاد شوقي) وهم يعلنون عدم الانتماء إلى شوقي أو غيره من أصحاب التجربة الكلاسيكية.

كيف يستقيم هذا النسب وهم المارقون، الخارجون على ثبات وتقليد، كيف يصبح هؤلاء الأبناء الطالعون من رحم البكارة خطوة في تجربة فقدت تواصلها مع الواقع.

«لم تكن» «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» في مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري المضاد

للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج لا المشروع ذاته، لم تكن السؤال المطروح لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية المضمرة.

إذن كانت تجربة السبعينيات منذ البداية تتقاطع مع تجربة حجازي وطموحاته في الريادة أو القيادة، كان يظن أن الواقع الشعري في مصر سيبقى مكانه، يلوك تجارب بالية عفا عليها الزمن، يكرر أنماط التفعيلية وتجربة الإنشاد والغناء الرومانسي العالم، كان يعلم بعودة الملك المتوج على مملكة الشعر الذي يتربص انتظار المخلص، غير أنه فوجئ بأن الأرض قد تحركت من تحت قدميه، وانصرف الناس إلى التجارب التي تحمل قضايا الإنسان من خلال رؤيا جديدة، ترفض التكرار والنمطية، فبدأ يحمل على شعراء التجديد/ شعراء السبعينيات، فعاد إلى العقاد حتى يرجع إليه الاعتبار، يحتمي به، وهو الذي رفض شعر التفعيلة وأحاله إلى لجنة النثر للاختصاص، فالاحتماء به نوع من مواجهه شعراء الحداثة، عندما بدأت ريادته وأبوته في التراجع سارع إلى الإنكار، فعمل على الحرب والهجوم على الأبناء المارقين!!

وحين استقبطته المؤسسة ليتولى رئاسة تحرير مجلة «إبداع» خلفًا للدكتور عبد القادر القط، اتخذ إجراءات صارمة ضد شعراء الحداثة، فمنع قصائدهم من النشر إلا قليلًا، متمسكًا بسياسة سابقة وسياسة الدولة والثقافة السلطوية، فأعلن في العدد الثاني من مجلة «إبداع» بعد توليه رئاسة التحرير أن سياسة المجلة تفتح أبوابها (للصقوة) لا (للحرافيش)، يقصد شعراء الحداثة، شعراء «قصيدة النثر»، على الرغم من أنه استقطب رائدًا من شعراء السبعينيات ضمن مجلس التحرير، ليدفع به

الشبهات، فأُسند منصب نائب رئيس التحرير إلى الشاعر «حسن طلب» بوصفه ممثلًا لتيار مختلف، حتى لا يتهمة أحد بالزندقة والتأمر ضد شعر الحداثة، وكان حسن طلب في تلك الفترة يمثل تيار الردة في تجريبه السبعينيات، تجربة الاطمئنان ذات التشكيل الجديد القديم.

واتسعت الهوة بين حجازي والأجيال التالية للسبعينيات خصوصًا جيل التسعينيات الذي أطاح بكل ما يربطه بحجازي وأبوته، فانقلب حجازي على شعراء «قصيدة النثر» انقلابًا شخصيًا، يوجه اتهاماته إلى الشعراء في كثير من المواضع، مما يشير إلى الموقف الشخصي، وعدم قدرته على استيعاب التجربة التي فارقت دوره وأدواته الشعرية والقرائية، فكان طبيعيًا أن يناقش «قصيدة النثر» من خلال الحدود والقواعد التي تجاوزتها تجربة التفعيلة، والتمسك بها خلق تجربة كلاسيكية وحول تجربة التفعيلة إلى نوع من التقليد والتجارب المشوهة الجافة المكررة، وأصبحت «قصيدة النثر» في موضع آخر وهذا ما دفعه أن يصدر كتابًا يسميه (قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء)، فالخرس مصطلح مضاد للإنشاد والغناء والصوت العالي الذي ينتمي إليه حجازي، فليس غريبًا أن تصبح كذلك في رؤيته.

ويتضح موقف حجازي من شعراء «قصيدة النثر» خلال جدله الدائم مع قضايا لا علاقه لها بشعرية «قصيدة النثر»، وتكشف عن وعي تقليدي لشعريات متحولة، وعدم استيعاب كاف عن عمق لشعرية قصيدة النثر وإشكالياتها الجمالية. فقد تبني حجازي موقف العداء والرفض لهذه الشعرية من خلال عدائه لشعرائها ورفضه لهم كما يرفضونه، والفرق واضح بين الرفضين، لرفض شعراء «قصيدة النثر» لحجازي ناتج عن انفصاله عن حلقة الشعر في تطورها الطبيعي، وانعزاله جماليًا

وانحيازه لتجربة توقفت بأدوات غير صالحة لتجربة تبحث عن أدوات وتخرج عليها. أما رفض حجازي لشعراء «قصيدة النثر» فناتج عن عدم الولاء له من هؤلاء، ومن هنا يكون الرفض شخصيًا وهذا ما يتضح في مواضع كثيرة من كتابه، ففي صدر الكتاب يعلن أن «الكتابة حق مكفول للجميع، ولئن شاء أن يجرب ما شاء من صورها، وأن يبحث عن الشعر في أي شكل، وأن يختلط الشعر بالنثر والنثر بالشعر إذا أراد»<sup>(1)</sup>.

غير أنه يبدأ في ملاحظته الشخصية التي تتعلق بكتاب «قصيدة النثر» وما يشمون به من غرور وتكبر، فهو تقبل الكتابة في أي شكل «شريطة أن يتحلّى بشيء من التواضع وسعة الصدر، فيسلم بأن لنا حقًا كحقه في أن نقرأ ما كتب، وأن لنا نقاشه فيه، فتقبل منه ما تقبل ونرفض ما نرفض»<sup>(2)</sup>.

هذه أولى عتبات مناقشة «قصيدة النثر» من خلال قدرة أصحابها على الحواجز والجدل والتواضع!!

ويسمي حجازي الخروج على الأشكال الشعرية تمرّدًا ناتجًا عن ضعف وعدم استيعاب وتشوّه في كتابها، يقول حجازي - في إطار حملته الشخصية على الشعراء وليس على الشعر -: «وبما أن هذه الأشكال حيّة فالخروج عليها تمرّد نستطيع أن نفهمه من المواهب الشابة التي لا تساعد قدراتها المحدودة على تطويع القانون لمغامراتها، فتخرج عليه حتى تنضج، وتصبح قادرة على تطويع محاولاتها للقانون أو على

(1) رفعت سلام: «قصيدة النثر» العربية، ص 309.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء، ص 17.

تطويعه لمحاولاتها، وعندئذ تستجيب له وتتصالح معه، ومعنى هذا أن الخارجيين على القانون ليسوا ثواراً، وربما كانوا قطاع طرق<sup>(1)</sup>!

يرى حجازي أن القانون مقدس، ونحن نتوافق إذا كان إلهياً، أما إذا كان من صنع البشر فالخروج عليه ثورة وواجب إذا كان لا يتفق وطبيعة الحياة سواء أكانت جمالية أو اجتماعية، والتراث يعجّ بمواقف الخروج على القانون، فأبو المتامية خرج على قانون الشعر (العروض) وعندما سُئل: لماذا لا تلتزم بالعروض، قال: «أنا أكبر من العروض»، وتجربة أبي تمام مع اللغة وخروجه على ما لولها ألا يعد خروجاً على القانون؟، وما فعله حجازي وأقرانه من شعراء ثورة الشعر الحديث ألا يُعدّ خروجاً؟ فلماذا يسمي ما فعل ثورة وهو أحد الثوار، وينفي عن شعراء «قصيدة النثر» الذين خرقوا القوانين الصامتة الساكنة البالية قطاع طرق؟. أليس هذا تحاملاً غير موضوعي وموقفًا شخصياً واضحاً!!

ويستخدم حجازي بجوار موقفه الشخصي تعبيرات مجانية مطلقة، بعيدة عن المنهجية والموضوعية، يشخصن المسألة كما أشرنا من قبل - ولم يقدم الأدلة على ما يقول، هل شاعر واع يطلق هذا الحكم العام ويقول: «خلال الأعوام العشرين الماضية لم يظهر في الشعر اسم واحد له شأن. والذين تقرأ لهم الآن من الشعراء العرب هم الذين ظهروا في الستينيات والسبعينيات»<sup>(2)</sup>. ويدعي البطولة وحتى يضيف إلى حكمه نوعاً من المنطق

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» أو القصيدة

الخرساء، ص 25.

(2) المرجع السابق.

والموضوعية، فيعلن أنه يعرف ما يصدر من كتابات، وحكمه ليس من فراغ، فيقول «ونحن نتابع ما يحدث في الجامعات، ونقرأ ما يصدر عن دور النشر، وما تطالعنا به الصحف»<sup>(1)</sup>.

ولإني أتساءل مع د. محمد عبد المطلب: هل توجد حركة نقدية مواكبة للإبداع في ظل غياب الشاعر النبي والشاعر العتل وانشغال الشعراء بقضايا جمالية وأشكال مفتوحة؟ - وهذا التساؤل تردّ به على ادعاء حجازي - يقول د. عبد المطلب «إذا كانت الدواوين تصدر بالعشرات يومياً في كل أنحاء العالم العربي، فكيف تتحقق المتابعة الكلية أو حتى المتابعة المفتوحة لهذا الكم الهائل من الدواوين؟»<sup>(2)</sup>، في الوقت الذي يشغل فيه كل ديوان قطيعة مع السائد، ويستخدم كافة الوسائل لإنتاج شعرية خاصة، لأنه يرى الشعر في كل شيء، كم من الوقت يحتاجه ديوان واحد؟ أو جيل واحد وتيارات عدة؟ «لقد كان الخطاب الشعري - في المراحل السابقة - مفتوحاً على نفسه وعلى الآخر، وتكفي قراءة واحدة متأنية لاكتشاف مداخله، وفك شفراته ثم تحديد نواتجه. وهو ما جعل المتابعات النقدية الموازية لهذا الإبداع ذات طابع استغراقي، تكاد تستوعب في مجمله. أما اليوم ومع انغلاق الخطاب على ذاته ودخوله في أطوار تجريبية ملغزة فإن المتابعة لا بد أن تكون محدودة»<sup>(3)</sup>.

ألم يمثل اعتراف حجازي نوعاً من الادعاء؟ واعتقد لو أنه كان يتابع متابعة دقيقة على حدّ قوله لما عاد من جديد على

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء، 34.

(2) المرجع السابق، ص 35.

(3) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 24.



السطح بالاختلافات الشخصية وطرح قضايا من الرطوبة النقدية التوقف معها الآن.

ويشكل انتشار قصيدة النثر مأزقًا كبيرًا في حياة أحمد عبد المعطي حجازي، ويرى أنها تغتصب لنفسها مكانًا في الصحف والمجلات، في الوقت الذي يمارس فيه العداء والرفض لكتابها، ويطلق ألفاظًا تتعامل مع القيمة خصوصًا الأخلاقية. إن المشكلة عند حجازي هي مشكلة الآخر الذي يرفضه، بل تجاوزه وانتغل بما لا ينشغل به حجازي، لم يدرك أن القطار تركه على محطة التسكع مع تذكارات الزمن الجميل، مع لغة الرهانات وأفعال التفضيل، لقد أدرك الآن أن مكانه ضيق، وكاد أن يتلاشى. والساحة تمتلئ بشعراء يكتبون قصيدة أخرى / «قصيدة النثر» التي يكن لها كل الحقد والرفض والعداء، ولأصحابها كذلك: «إذا كانت قصيدة النثر» كما تُكتب الآن لا تزال عند هذا المستوى من الفجاجة والتلعثم فكيف تكون مبررة؟ وإذا أمكن أن نسامح مع «قصيدة النثر» أو مع أية تجربة أخرى إذا دخلت علينا حية متواضعة، فكيف نقبلها وقد بلغت هذا الحد من الصفاقة والغرور، وأصبحت قادرة على أن تغتصب لنفسها مكانًا في الصحف والمجلات والمهرجانات، بل على أن تستأثر بالعتابر وتتفرد بالأمكنة»<sup>(1)</sup>.

هل الحياء والتواضع أدوات نقدية جديدة تتعامل مع نصوص جديدة؟ وإذا استحالت وجب على الناقد أن يحكم عليها بالسب أو السلب أية معايير هذه وأية أحكام؟ ألم يتأكد القارئ أن مشكلة حجازي مع «قصيدة النثر» مشكلة شخصية مع أصحابها؟

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 25.

ويفترض حجازي أن انتشار «قصيدة النثر» لا يرجع إلى جمالياتها الجديدة وعالمها الجديد وشكلها الجديد، بل إلى وسائل أخرى - ذكر منها فيما سبق ما ذكر. منها أن أصحابها يحتالون بها على القراء، فتمكنهم من الانفراد بالجمهور بعدما أفسدوا القول وأفسدوا الذوق «يتخذون من الوسائل والسبل والأساليب والحيل ما يمكنهم من الانفراد بالجمهور، كما فعلوا في مهرجان الشعر العربي الفرنسي الذي نظمته معهد العالم العربي في باريس. فقد فوجئت بعد وصولي بأن قائمة المدعوين المكونة من ثلاثة عشر اسمًا لا تضم سوى كتاب «قصيدة النثر». أما أنا فقد دعيت بوصفي عضوًا من أعضاء اللجنة التي أسست المهرجان»<sup>(1)</sup>.

وعلى الرغم من أن «قصيدة النثر» عند حجازي تتغذى من ضريعين مسمومين: انهيار اللغة، وتراجع الشعور بالانتماء، فإن حقها أن توجد وأن تولد على مهل بصرف النظر عن رأيه أو رأي غيره، فمن يعتقدون أن علاقتها بالشعر علاقة ضعيفة، لأن لغة الشعر العربي بالذات تعتمد على الإيقاع الذي يتحقق بالوزن قبل أي عنصر آخر، والجميع - في وجهة نظر حجازي - الآن يسلمون لـ «قصيدة النثر» بحقها أن تجرب نفسها وأن توجد<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم أيضًا، بحق «قصيدة النثر» في الوجود كما أكد حجازي، وتحفظه على شعريتها الناقصة فإن المشكلة عنده - كما عرضناها سابقًا - مع أصحابها الذين يضيقون عليه الميدان، الميدان الذي كان خاليًا له ولعبد الصبور وحفنة من جيل مقلد لهما/ السستينيات أصبح مزدحمًا بتجارب متنوعة،

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 39.

(2) السابق ص 38.

لا تعترف كثيرًا بأدوار القيادة، لأن الشعر تجاوز لهذه القيادة المدرسية، وأن تجربة الحداثة هي استيعاب لهذه القيادة وتجاوزها في الوقت ذاته، لا يحمل الأوائل على الاكتشاف إلا إبداع جديد مغاير، يحمل ملامح اللحظة ومتطلبات الذات جماليًا.

يقول حجازي - مؤكِّدًا حربه الشخصية مع شعراء «قصيدة النثر» - «والمشكلة أن أصحابها لا يكتفون بهذا الحق - أي حقها في الوجود الذي سلم به - ولا يريدون أن يعتبروا مجرد محاولين أو مجربين، بل يريدون أن ينتزعوا من الجميع اعترافًا مسبقًا أو توقيعًا على بياض الورقة التي لم يكتبوا فيها قصيدتهم بعد بأنهم شعراء... وأكثر من هذا يريدون أن يعتبروا هم الشعراء وأن يمثلوا وحدهم الشعر العربي في المحافل القومية والدولية، وهذا هو الطغيان الذي دعوت لمواجهته»<sup>(1)</sup>.

يعترف في هذا السياق صراحة بمواجهة شعراء «قصيدة النثر»، وكأنه يفرّ من جرب أو يواجه الصهيونية الجديدة، فيقول: «هذا هو الطغيان الذي دعوت إلى مواجهته» حتى لا يمثلون الشعر العربي وحدهم في المحافل، وأذكر القارئ الكريم في هذا السياق أن عنوان كتابه «قصيدة النثر» أو «قصيدة الخرساء» وليس شعراء قصيدة النثر.

ولا يكف حجازي طوال كتابه عن تعرض لشعراء قصيدة النثر واتهامه لهم بأوصاف لا يعرف النقد لغتها وألفاظها - إلا في صراع الديكة - والكلام لشاعر! يتغن لغته ويصطفي مفرداته خصوصًا وأنه يؤثر النظام في الكتابة، فيهرب من التعميم

(1) انظر: د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 42 - 43.

- أحيانًا - حتى يقترب من الموضوعية الغائبة، البعيدة عن الدليل، يقول: «أنا لا أدعي - وهو الذي يدعي - هنا أن كل الذين يكتبون «قصيدة النثر» لا يعرفون اللغة، وإنما أقول وأنا واثق، أن الجهل باللغة بدرجات متفاوتة ظاهرة ملحوظة فيهم، وهذا الجهل لا يثير قلقهم، لأنهم في الغالب لا يحسنونه في أنفسهم، ومنهم من يستهين به ولا يبالي»<sup>(1)</sup>.

والغريب في الأمر أن حجازي يمارس معركة شخصية طوال كتابه، ثم يناقض نفسه، ويرى أن التعقيبات التي نشرت في بعض الصحف ردًا على ما أثاره حول «قصيدة النثر» إنما هي مسألة شخصية، أخذت طابع المعركة الشخصية بينه وبين أنصار «قصيدة النثر» إلا أنه يعلن أنه مترفع عن خوض مثل هذه المعارك الشخصية، وأن هذه المعارك تمنح الفرص لبعض الأسماء أن تسوق نفسها على حسابها! يقول حجازي: «لا أجد ما يشجعني على خوض هذه المعارك، لأن المعركة الشخصية ليست مجرد تطاول، ومهاترة، وإنما هي أيضًا لها مواصفات وتقاليد وشروط ولا أعتقد أنها متوفرة الآن»<sup>(2)</sup>.

هل يوجد ناقد على امتداد تاريخ النقد العربي يتعامل مع الظواهر الجمالية بهذه الطريقة؟ ومع شعرائها بهذه الشتائم والأوصاف؟ التي تؤكد العدم في مقابل الوجود - على حد زعمه - والجهل الذي يتجسد في مجموعة شعراء «قصيدة النثر» - في مقابل الوجود: وجوده كما يرى: النور، الثقافة، الإلمام، الامتلاء، من يرى ذلك سوى الباحث في الشعرية العربية؟ كان حرجيًا به أن يقنع القارئ بهذا الجهل الموحش الذي يتتاب شعراء

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 43.

(2) السابق ص 44.

«قصيدة النثر»، ويقدم دليلاً على ما يقول، نموذجاً يكشف الجهل باللغة، اللغة العصماء، حتى وإن كان هناك بعض المنتسبين إلى قصيده النثر أو الأدعياء لا يمتلكون ناصية اللغة امتلاكاً جيداً، فهل يعني ذلك أن يطلق حكماً عاماً على كل شعراء قصيدة النثر، من الجهل بالشيء الحكم عليه بالمطلق، وهو نسبي، كيف يتعامل حجازي مع «قصيدة النثر» على أنها قصيدة واحدة؟ وشعرية «قصيدة النثر» شعرية واحدة؟ هل يستقيم هذا الرأي مع تجربة متعددة الأطراف متعددة الأدوات، مفتوحة الرؤى.

والقضايا التي يتنازع فيها ويحاول طوال كتابه قضايا تسقط بالتقادم، نعم لأن الذوق ينبغي أن يكون حياً متطوراً متجدداً، ، يماثل للحظة الجمالية، لأنه متحرك، لا يعيش على مخزون الماضي ومقاييسه، والنقاش في مثل هذه القضايا نوع من الهراء والسفسطة، ومن يصر على بقائها في دائرة النقاش إنما يحتمي في ظلها، فإذا تحركت انكشف للعراء، فالدكتور جابر عصفور كان موضوعياً عندما أشار إلى قضية قصيدة النثر وشعرية وجودها بأنها «قضية لم يعد هناك أي مبرر لمناقشتها»، الإبداع تخط وتجاوز، واستباق ومغامرة، فالقضايا الثابتة تنفي الإبداع، والإبداع ينفي القضايا الثابتة، فأنت أيها الشاعر الكبير مع ماذا؟ مع القضايا الثابتة التي لا تسقط بالتقادم، بالتالي تعيش على ذكرها/ ذكرى الزمن الجميل؟ أم مع الإبداع الذي يتحرر من عصمة التراث وسلطانه، ويقبل الأشكال الأدبية والفنية الجديدة باعتبارها أدوات التعبير عن عالم جديد.

وموقف الشعراء الرافض لقصيده النثر ناتج عن شيئين: الأول يعود إلى إشكالية التسمية أو المصطلح. والثاني عدم توافر الوزن الخليلي بها: فالبياتي - وهو أحد رواد حركة الشعر

الحديث - يرفض التسمية فيقول: «أعترض على تعبير «قصيدة النثر» فالقصيدة تعبير كلاسيكي معناه أنها - أي القصيدة - مكونة من ثمانية أبيات، وما كان أقل يُسمى مقطوعة. وربط كلمة قصيدة بالنثر يبدو متناقضاً»<sup>(1)</sup>.

البياتي لا يقر التركيب أو الإضافة بين مصطلح «قصيدة» بإشارتها الكلاسيكية الدالة كما حددها العرضيون والنقاد القدامى وبين النثر الذي هو نقيض الشعر كما يزعمون.

والموقف نفسه يعلنه نزار قباني فيرفض التسمية ويرفض مشروعيتها، لأنها خارج سياق الوزن، ويقترح لها مسميات أخرى فيقول: «قصيده النثر أنا ضد تسميتها بالأساس. سمها كلاماً جميلاً وكلاماً إبداعياً، نصاً فريداً هذا مقبول، أما قصيدة، فهذا غير صحيح، القصيدة لها شروط، يعني أي فن مثل الرسم والنحت والموسيقى لها عناصر أساسية في تشكيلها هل يستطيع رسام أن يشتغل من دون ألوان؟ فالشاعر أيضاً لا يستطيع أن يشتغل أو ينظم قصيدة من دون أوزان»<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من حرص نزار قباني على حدود الشعرية التي أقرها في الوزن، ورفضه لسمى «قصيدة النثر» لأنها خارج سياق الوزن الخليلي فإن نزاراً قاس الخروج على هذا القانون الصارم، وبحث عن حرية التعبير خارج الأطر والحدود النافية للحرية، يقول في مقدمه ديوانه (مائة رسالة حب) والذي أنجزه عام 1970: «أنا بالرغم من الحرية التي كنت أمارسها كشاعر،

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء، ص 82.

(2) مجلة الشعر المصرية، العدد 87، صيف 1997، ص 53.

كنت أحسن في كثير من الأحيان بأنني مقتيد بأصول الشعر وقواعده وإطاراته العامة، وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبر عن ذاتها خارج شكليات الشعر ومعادلاته الصارمة - وبعبارة أخرى - كانت هناك منطقة في داخلي تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر.. تريد أن تتجاوز الشعر<sup>(1)</sup>.

حدّد نزار في هذا القول اعترافات هي: أن أوزان الشعر العربي قيد على الشاعر وغير صالحة لكل حالاته، التي تصل إلى الانفجار أحياناً، تستعصي أن تخرج في المألوف من الوزن أو الشكل الجاهز سلفاً، كما أن اعتراف نزار يؤكد رغبته في الخروج والتجاوز لما هو مستقر وكائن ومألوف: «تريد أن يتجاوز الشعر».

وقد حاول شعراء آخرون من شعراء التفعيلية أن يدخلوا منطقة «قصيدة النثر»، وكتب كل منهم قصيدة مثل: محمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وعبد المنعم عواد يوسف، وتحولوا سريعاً عن التجربة، لأن كلاً منهم أقرب إلى الاستقرار والنظام والاطمئنان وقدراته الشعرية تكمن في الإيقاع الوزني بوصفه نوعاً من الوقار، تطمئن له ذائقة التلقي، كما أن «قصيدة النثر» تنبثق من رحم المغامرة والرغبة في الخروج إلى الحرية وإقامة علاقة جديدة مع اللغة وكسر دلالاتها السابقة. ومن هنا يتحفظ شعراء التفعيلية على «قصيدة النثر» لأن طاقاتهم الإبداعية تتنافى مع هوية «قصيدة النثر» - أعني جوهرها -، ومن لم يستوعب شيئاً من السهل أن يرفضه، ويقدم أسباباً وأهية لرفضه<sup>(2)</sup>.

إذن الخلاف عند الشعراء على المصطلح والوزن وهم في ذلك يقومون بالدور نفسه الذي قامت به الذائقة الكلاسيكية حين

رفضت قصيدتهم في أول ظهورها، وكان التأريخ الأدبي يعيد نفسه، فهم ينكرون ما أنكر عليهم، أنكر النقاد في حينها تسمية: «الشعر الحر»، و«الشعر الحديث» فقليل إن القصيدة الكلاسيكية المكتوبة في إطار العصر الحديث تُسمى بالشعر الحديث فهي تنتمي إليه زمنياً، ورفضت عندما سميت قصيدة الشعر الحر، فقليل متى استعبد الشعر ليكون حراً، أما الوزن فمماثل لسقوط القافية في تجربتهم، فعندما أسقطت حركة الشعر الجديد القافية كان ذلك جريمة، وقيل كيف يكون الشعر شعراً بدون وزن وقافية؟ واعتبر الشاعر الجديد يومها أن القافية يمكن إسقاطها، لأنها تكبل الشعراء الجدد والتجربة المنطلقة، وتحد من قدرات الشاعر من أن يطأ مناطق بكرًا، فهي - أي القافية - حدّ جاهز لتجربة غير جاهزة.

والآن هم يرفضون قصيدة النثر، لأنها أسقطت الوزن الحد الثاني من مشروعية الشعر الكلاسيكي، وخلطت بذلك بين الشعر - بمفهومه الكلاسيكي الجديد - وبين النثر بوظائفه وسماته النغمية، وبذلك فرضوا على الشعر مفهوماً محدداً ثابتاً وعلى النثر كذلك مفهوماً محدداً ثابتاً، يتجمد في وظائف التوصل والإبلاغ النغمي. ألم يكن الوزن كالقافية حدّاً جاهزاً لتجربة غير جاهزة؟.

لقد أثر هؤلاء الشعراء المنطقة الآمنة، فالتزموا بالقواعد وحافظوا عليها باعتبار أنها آخر حالة من التجديد بعد كسر الوزن التقليدي والخروج على القافية، فالمطالع لتجربة البياتي يرى هذا الالتزام الدافع الذي يرضي ذائقة المتلقي الذي يقبح بين شهوة المروق والالتزام، بل هي أكثر إلى الالتزام منها إلى المروق، ونزار قباني ظل طوال حياته محافظاً على الشعرية التقليدية بكل معطياتها غير أنه كسر القانون المقدس، فعرف بالمروق السيامي والأخلاقي والفني، فاستخدم اللغة العازية في

(1) مجلة الكويت، عدد 165، يونيو/حزيران 1997، ص 35.



مواجهة المؤسسات السياسية والثقافية والأدبية. ومثل هؤلاء الشعراء هم الذين يرضون الذوق العام، ويأمنون للسكون والتقليد والثبات وهم الذين يملأون عملياً ساحة الكتابة. وهم الآن شأنهم في السابق يقفون إزاء الأحداث ويصفونها: انحناء وازدهاء، ندباً أو تبجحاً، عويلًا أو خطابة. وهذا كله شكل من أشكال الهرب، لا من المجابهة، فهم لا يجابهون، بل يداورون، لا يحلّلون المشكلة. بل يسوغونها، إن ما يقودهم إنما هو إنسان القبول لا السؤال، إنسان القناعة لا التطلع، إنسان الثبات لا التغيير<sup>(1)</sup>.

أما موقف النقاد المعاصرين من «قصيدة النثر» فقد انسجم - في أغلبه - مع موقف الشعراء من حيث رفضها، ليس كظاهرة فنية وجمالية فحسب، بل من حيث المصطلح أو التسمية الكائنة في الإضافة بين الشعر والنثر عبر التركيب بين (قصيدة + نثر) أو من حيث خلوها من الوزن، فالدكتور علي عشري زايد - وهو من المساندين لحركة الشعر الحديث/ التفعيلة - يرفض التسمية، ويرى أن الشعر لا ينتج بهذا المسمى، ولا يجوز أن نطلق شعراً، وإن صحت تسميته شعراً فكلام العرب باطل<sup>(2)</sup> وهو في هذا التعبير يستدعي قول ابن الأعرابي في حكمه على شعر أبي تمام، وكان أبو تمام يومها من أئمة الحداثة العربية، فقد أدخل في اللغة ما لم تعرفه من قبل في تراكيبها ودلالاتها، أما المقصود في كلام د. عشري فهو القياس على النموذج السائد، فشعر التفعيلة على شاكلة الشعر العربي في القرن الخامس، و«قصيدة النثر» على شاكلة شعر التفعيلة، ما أسهل القياس على النموذج والاطمئنان إلى السائد ونفي ما يأتي خارج السياق واتهامه بالبطلان، على

(1) نزار قباني: الأعمال الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني

1978، ج2، ص 385.

الرغم من أن الخروج ومساحته بين المرحلتين مختلف، فشعر السائد والسابق على أبي تمام لم يكن متجاوزاً أو منافياً للحدود الفنية والجمالية المستقرة، بل امتداد في إطار تجاوز محدود، أمام ما فعلته «قصيدة النثر» بالنسبة لحركة شعر التفعيلة فهو قفزة لم يستطع النقد غير التجريبي أن يتفاعل معها، أو يستوعبها، ويرى أنها نوع من العبث والضلال والسروق والتفاهة، وهذا ما يراه د. عشري زايد من سلطة النقد بأن تواجه هذا الملل وهذا الخروج من خلال التطلع إلى أكثر من ناقد في مثل تزمت ابن الأعرابي وفي مثل صرامته، ليقف في وجه هذا السيل الجارف، وليزود عما بقي من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين العبث والإسفاف والابتذال<sup>(3)</sup>.

وموقف د. عشري زايد يمثل اتجاه عدد كبير من النقاد المحافظين الذين يرفضون مسمى «قصيدة النثر» أو يؤمنون بها بوصفها شكلاً جديداً للتعبير عن قضايا الإنسان، بل يرون أن الالتزام بالتفعيلة هو مصدر الأمان والقبول وهم في ذلك قد حولوا الشعر إلى نظام مستقر، إلى نموذج يُحتذى، إلى قصيدة تقليدية لا تقوم إلا على حدود متعارف عليها، ومسميات موروث ذات دلالة تم التواضع عليها منذ زمن بعيد، فشارك د. أحمد درويش بالسخرية من هذا المصطلح أو تسميتها فقال عنها: «هذه قصيدة نثر لا قصيدة نثر»<sup>(2)</sup>، وسماها د. محمد أبو الفضل بدران «مليدة النثر»<sup>(3)</sup>.

هذا الموقف الرافض الذي يمثلته هؤلاء النقاد هو نفسه

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 68.

(2) د. علي عشري زايد: إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل،

مجلة إبداع، العدد الثالث، مارس/آذار 1996، ص 25.

(3) جريدة الأهرام، ملحق الجمعة، 9/8/1996، صفحة الثقافة.

يقفه الاتجاه الأكاديمي من قصيده النثر داخل أروقة الجامعات المصرية ذات المناهج العلمية والرؤى المستنيرة، حيث تعاني «قصيدة النثر» من التجاهل والرفض والازدراء والهجوم بلا هوادة من قبل الأساتذة المتخصصين في الأدب والنقد في أقسام اللغة العربية أو كلياتها، فلم تكن ضمن مشروعاتهم البحثية العلمية!!، كما أن الباحثين في هذه الأقسام لا يستطيعون أن يتقدموا لنيل درجة الماجستير أو الدكتوراه من خلال دراسة «قصيدة النثر» إلا من رحم ربي، وفتح عليه بأحد الأساتذة الذين يدركون أبعاد المرحلة ومعطياتها جماليًا وفكريًا وفلسفيًا، ويؤمنون بتطور الحياة وإرادتها، يفصلون بين أيديولوجيات - صدأت بفعل عوامل التعرية - وشرعية البحث والدراسة لظاهرة خارج إطار الصواب والخطأ، شأنها في ذلك شأن كل الظواهر الإنسانية والفنية، أما من ابتلاه ربه فسلط عليه من يزدريه ويوبخه وينهره، ويتهمة بالمروق والانحراف والإلحاد والتأمر على العروبة والإسلام، فيعرف أنه «ليس في الإبداع أبدع مما كان» تكريمًا لسطوة الماضي وثقافة التراث - ثقافة القبور على الأحياء - وتبريرًا للصلصمة المملوءة بالفراغ والخواء وعدم القدرة على امتيعاب كل ما خرج عن السياق أو تجاوز ثقافة الولاة!!.

لقد واجهت - شخصيًا - هذا الرفض وهذا الجدل في اختيار موضوعات تتعلق بـ«قصيدة النثر»، ففي عام 1990م ذهبت لمقابلة أحد الأساتذة في كلية الآداب جامعة القاهرة، وهو من نقاد مصر المعروفين، لأسجل معه درجة الماجستير، فسألني عن الموضوع، وأجبت (التحويلات الجمالية في شعر السبعينيات) فأجابني بسؤال: هل تُسمي شعر السبعينيات شعرًا؟ وهل شعرهم في قمة شعر أمل دنقل - مثلاً - كي يدرس في بحث علمي داخل الجامعة (يستاهل) إنهم لم

يكتبوا شعرًا بعد (يكتبون كلامًا فارغًا) وكان وقتها قد مضى على ظهور السبعينيات ثلاثة عشر عامًا، فذهبت ولم أدخل آداب القاهرة ثانية!!.

وتواجه «قصيدة النثر» نمطًا آخر من الرفض والإنكار من خلال الأساتذة في لجنة الترقية للدرجات العلمية، حيث لا يستطيع الباحثون المتقدمون لترقية أستاذ مساعد أو أستاذ أن يقدم بحثًا يدور حول «قصيدة النثر» لأن الأساتذة يرون فيها كائنًا لقيطًا، لا يروق لذائذهم أو معاييرهم النقدية التي تنسجم مع الذاكرة، كما يرونها إسفافًا وكلامًا فارغًا!!، لا يليق بالبحث العلمي أن يتناول مثل هذه الظواهر الوافدة، الغربية على ذوقنا وتراثنا ولغتنا وشعرنا العربي، وأصبح الباحثون متوجسين خيفة من دراسة «قصيدة النثر» في أبحاثهم التي يتقدمون بها للترقية، فهذا يصح ويجوز وهذا لا يصح ولا يجوز.

أما في مرحلة الدراسة الجامعية فإن عددًا قليلًا من أساتذة الأدب العربي الحديث والنقد يفتحون الطريق أمام «قصيدة النثر» لتكون ضمن مقررات الطلاب الدراسية في سياق مادة «الشعر العربي الحديث» الذي يتوقف - أي المقرر - عند شوقي وحافظ ومطران وجماعة الديوان وأبوللو على اعتبار أن هذا هو الشعر الحديث، وهذه أرقى مراحل نضوجه، ثم انفرجت الرؤى ووصلت شعر التفعيلة، وأصبح الطالب يعرف على استحياء أسماء مثل: صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل، وأسقط نصف قرن شهد أهم حركات التجديد وتحولات الشعرية العربية في مصر من خريطة (الشعر العربي الحديث) لماذا كل هذا الحياء!!؟

وإذا لم يعلن الرفض في وجه «قصيدة النثر» من الأساتذة

المختصين والنقاد الكبار فإن صمتًا عميقًا أو اعتراضًا خجلاً يطلّ في جريدة، أو مجلة أو لقاء على شاشة، أو ترحيب غير مقنع، وإذا تأملنا إنجازهم النقدي فإننا لا نظفر بدراسة مستقلة حول «قصيدة النثر» على الرغم من انتمائهم الأيديولوجية.

ويستثنى من ذلك د. محمد عبد المطلب الذي يدرس «قصيدة النثر» مثل كل الأشكال والأنواع الأدبية، بل نالت جل اهتمامه ومن أجل ذلك وجهت إليه اتهامات عدة من الرافضين لها، وهو الآتي من رحم البلاغة العربية وصداقة عبد القاهر الجرجاني، فأى حرج وأية عصمة وأي قيد يضربه التراث على ذاكرة هذا الناقد الذي قدم دراسات متنوعة في شعرية الحداثة منه: «تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات» 1993م، «مناورات الشعرية» 1996، «هكذا تكلم النص» 1997، «النص المشكل» 1999، «شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلافة»<sup>(1)</sup>.

أصحاب هذه المواقف التي تحمل في طياتها استهجانًا واضحًا لمفهوم النثر والشعر منسجمون في النهاية على تصوراتهم ومبادئهم، إنهم ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل، وليس من خلال طبيعته، أي من خلال الأداة (الوزن والقافية) لا من خلال الحالة. القصيدة عندهم ذات إشارة دلالية كلاسيكية، تحتوي مجموعة من القوانين الثابتة المقدسة، تتخرط أحيانًا في التراث الأخلاقي والأيديولوجي والتاريخي، إنهم بطبيعة الحال مخلصون لمواقفهم الثابتة لمفهوم القصيدة، ومفهوم الشعر والنثر، فالشعر عندهم (الكلام الموزون المقفى) والنثر ما خلا متهما، ومن هنا لا يمكن الحديث عن شعر في النثر، إذا أخذنا بهذا التوجه فإننا نسأل إلى أي مدى ينطبق هذا

(1) جريدة الأهرام، ملحق الجمعة 9/8/1996 صفحة الثقافة.

التصور لمفهوم الشعر على الشعر اليوم؟ وهل الوزن بوصفه وحدات إيقاعية ثابتة يستجيب لهذه التحولات الهائلة في داخل الإنسان وفي العالم من حوله؟ وإلى أي مدى يمكن حصر النثر في وجهة واحدة وفي وظيفة واحدة، وفي لغة واحدة؟<sup>(1)</sup>.

لم يربط شعراء الرفض وتقاده بين «قصيدة النثر» ومسوغات وجودها وشرعية انتمائها إلى اللحظة الجمالية الجديدة، بوصفها إنتاجًا لفكر جديد، ينتمي إلى تيار ما بعد حداثة، هذا التيار الذي تخلى فيه الشعر عن الحزن الطيب، الحزن الوديع المنكسر الذي يتلمس البصيرة والإشراق، ليقب نفسه مغربة القرح السادر، يحتضن الانكسار والتوتر وفقدان اليقين، الشعر بعد الحداثي ملامحه متقاربة: طريقة التشظي التي تكتنف بناءه، الجمل قد تكون من الناحية الاصطلاحية تامة ولكن للتلقي حكمًا آخر. الإيقاع الهش يجعل الكلمات متفرقة تلمب حيث لا تدري، تغامر حيث لا تريد من وراء المخامرة هدفًا. عبثت الكلمات بنفسها، ربما عبثت بمعانيها، ربما تذوقنا عبثها بالحزن والكتب القديمة والذائفة القديمة النفس الإنسانية والشعر أيضًا<sup>(2)</sup>.

هذا المناخ المحموم الذي أنتج «قصيدة النثر» وفجر لغة الضجيج والخطب المعصماء، وأتى على النظام والنموذج وكسر الانتماء إلى التواصل والاتصال، هذا المناخ الذي تعالق فيه الرنين

(1) انظر: بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 148.

(2) انظر: لطفي عبد البديع: بعد الحداثة صوت وهدي، إصدار خاص، جدة: النادي الأدبي، يونيو/حزيران 2003، ص 462.

والأثنين والهمس والصراخ والضجيج، الذي أنبت السؤال تلو السؤال، فتح الحركة في اتجاهات عدة متقاطعة ومتوازية في آن، لقد استأنس شعراء الرقص ونقادها «قصيدة النثر» بلحظة أخرى، بزمن هش لأنه يحافظ على المظهر، والجوهر ينخره السوس، من غير أن يدخلوا في حركة التاريخ الطبيعي للفنون والآداب، وأن يؤمنوا بحركة الأشكال وتغيرها تبعاً لاختلاف الأبعاد الفلسفية والجمالية والثقافية التي تخلق هذه الأشكال المتغيرة.

في هذا السياق الذي يرى «قصيدة النثر» من خلال مناخ انتاجها تتضح رؤية د. مصطفى ناصف لجوهر الموقف من «قصيدة النثر» العربية من حيث الرفض أو القبول فيقول: «أنا أخشى أن تكون قضية الاختلاف المتمثل في «قصيدة النثر» هي قضية السأم من الارتباط والتفاعل، والسأم من الحوار، من حديث الإنسان إلى الإنسان. لقد غلب الصمت على الناس، وغلب الريب في إيقاع الحياة، ونزعة الانسحاب أو الكراهة أو العدول أو الانتهاك»<sup>(1)</sup>.

ويكشف د. مصطفى ناصف انتماءات «قصيدة النثر» وتخليها عن المجاز ويؤكد أن مرحلة بعد الحداثة تستقطب ما في الإنسان من ميول سردية، هذه السردية هي التي تهيم على ما يُعرف بالحساسية الجديدة أو حساسية بعد الحداثة، «المسألة أن حساسة السرد تغزو الآن قلب الحساسية بعد الحداثة، وأن هذه الحاسة هي المسؤولة عن «قصيدة النثر». «قصيدة النثر» عمل فيه حنين إلى السرد من حيث هو عمل مناوئ لا يريد أن يعيش في قلب أحد سواء»<sup>(2)</sup>.

(1) لطفي عبد البديع: بعد الحداثة صوت وصدى، ص 48.

(2) المرجع السابق، ص 481.

يعترف د. ناصف بحق «قصيدة النثر» في الوجود والانتشار بوصفها شكلاً تعبيرياً مثل الأشكال التعبيرية الأخرى، وكل محاولة أو ظاهرة جمالية لها وعليها، لكن ليس من حق أحد أن يعترض على وجودها: «قصيدة النثر» لها قوتها الغامضة ولها حقها في أن تنمو، وأن تراجع محاولاتها. لها حقها في الحياة ما في ذلك شك. من ذا الذي يحرم الناس من حريتهم في التفكير والتعبير. ولكننا نريد أن نفهم مغزى ما نصنع، نريد أن نكون على بينة، فلكل محاولة مكاسب ولها أيضاً خسائر، والموازنة بين المكاسب والخسائر عسيرة أحياناً»<sup>(1)</sup>.

ويأتي موقف د. غالي شكري - على الرغم من قوله مبكراً - متوازياً مع ما طرحه د. مصطفى ناصف وهو ربط التجريب والكتابة باللحظة الجمالية، مثلما ربط ناصف بين «قصيدة النثر» ومفاهيم ومناخ ما بعد الحداثة فإن غالي شكري يرى أن من حق الشاعر التجريب والتفرد اللذين يمثلان السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن، فيقول عن «قصيدة النثر»: «كان انطلاق تسمية «قصيدة النثر» آخر رواهب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. لأن التسمية - أية تسمية - هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم. وأولى السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحداثة. فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لاكتشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضاري... فإذا قلنا اليوم «قصيدة النثر» ضمن إطار حركة الشعر الحديث

(1) لطفي عبد البديع: بعد الحداثة صوت وصدى، ص 482.



فإننا نعود القهقري إلى منطق الحانات التي تحاصر الفنان  
بمجموعة ثابتة من القواعد، أي إننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق  
المحافظين<sup>(1)</sup>.

يقبل غالي شكري «قصيدة النثر» في إطار التأكيد على  
التجريب والتفرد بوصفها سمات أولى للحدائق في الفن والفكر،  
وأما البحث أو التأكيد على العموميات فإنها صفة ملازمة  
للتخلف الحضاري في الوقت الذي يتحفظ فيه غالي شكري على  
المسمى/المصطلح حيث يرى أن «قصيدة النثر» أصبحت تعبيراً  
خاطفاً يجسد عجز الناقد بقدر ما يجسد الرواسب المختلفة في  
وعي الشاعر الذي يرتضى هذه التسمية<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من هذا التحفظ الذي أبداه غالي شكري على  
التسمية فإنه لم يهاجمها بوصفها شكلاً تعبيرياً يعتمد على التفرد  
والتجريب، والمعياري في الشعرية ليس في النثر الذي يمنح  
«قصيدة النثر» قيمتها الفنية أو النظم في قصيدة النظم هو الذي  
منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة: «فليس النثر في «قصيدة النثر»  
هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة  
النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة. دائماً شيء  
آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثراً ونظماً، هو الذي  
يخلق ما ندعوه بالشعر»<sup>(3)</sup>.

أما د. عبد القادر القط فإنه يؤمن بتجاوز الأشكال،  
وبالتالي فهو ليس ضد «قصيدة النثر» شريطة ألا تصبح بديلاً عن  
القصيدة الموزونة، ويرفض المفاضلة بينهما، ويقرّ بصلاحيّة

الوزن - أيّا كانت طبيعته - «إنني لست ضد «قصيدة النثر» ولكنني  
ضد مبدئين متصلين بها: الأول أن تقدّم بديلاً عن الشعر الموزون  
أيّا كانت صيغة هذا الوزن. والثاني أن يكون انتساب النص إلى  
هذا الشكل مبرراً لردائه أو نشرته المسرفة في غيبة معايير فنية  
خاصة يقاس إليها الجيد والرديء والأصيل والمبتدع»<sup>(1)</sup>.

والواقع العملي يؤكد أن د. عبد القادر القط قد اتخذ  
موقفاً رافضاً من «قصيدة النثر» فعندما تولى رئاسة تحرير مجلة  
«إبداع» لم يطبق عليها هذا الموقف الذي طرحه - في الفقرة  
السابقة - وهو إقراره بها بجوار قصيدة التفعيلة جنباً إلى جنب:  
مبدأ تجاوز الأشكال وليس نفيها أو نفي بعضها بعضاً، لكنه فتح  
صفحات المجلة للشعر الموزون/ التفعيلة والشعر العمودي وإن  
كان قليلاً، ولم تنشر «قصيدة النثر» وفقاً لهذا التصور، وعندما  
وجد نفسه محاصراً بها، وبدأت تأخذ شرعيتها، وتمارس  
انتشاراً جمالياً غير منكر، أتاح لها على استحياء باباً في نهاية  
المجلة أسماه «تجارب»، ولم يتج بامتدادها، فبالقصيدة التي  
يطبق عليها المعيار الرومانسي ولم يفهمها أو تتجاوز حدود  
المتعارف عليه جمالياً يحيلها إلى باب التكدير والمعقاب  
والازدراء باب «تجارب»، وبقيت سيطرة النثر والشرعية للشعر  
الموزون. كما أنه استبعد «قصيدة النثر» من جوائز الدولة  
التشجيعية التي كان يرأس لجنتها، ويبرر ذلك بأن هناك لائحة  
تحدد معنى الشعر الذي يجوز أن يقدم للجائزة، وهو شعر  
موزون سواء أكان بالفصحى أم بالعامية<sup>(2)</sup>.

(1) مواجهة مع د. عبد القادر القط، أخبار الأديب، اتحاد الكتاب

المصريين، العدد 55، ملحق يونيو/ حزيران 2002، ص 14.

(2) السابق ص 16.

(1) غالي شكري: شعورنا الحديث إلى أين؟ ص 82.

(2) غالي شكري: ثقافتنا بين نعم ولا، ص 75.

(3) السابق ص 82.

كما أن د. عبد القادر القط يحكم على «قصيدة النثر» على اعتبار أنها قصيدة واحدة وكأنها لشاعر واحد، من خلال تجاوزات ما لشعراء ليسوا علامة عليها، فتحو الباب لكسر المقدس وخذشوا الحياء العام للقارئ وتناولوا على القيم باسم الحرية من خلال «اقتحام تجارب تبدو جريئة وحررة وهي في حقيقتها نائية، لم ينف عنها سمو الفن سوقيتها وإبتذالها»<sup>(1)</sup>.

د. القط يحاكم «قصيدة النثر» بمعيار أخلاقي فهي (نايبة) ويطلق على اليومي الذي أصبح من شواغل «قصيدة النثر» لما فرضه الواقع الفكري والسياسي والاجتماعي على شعرية الحداثة، ف«قصيدة النثر» بوصفها نصًا «قد تخلت عن كثير من أناقة الشعرية العمودية والتضيلية، واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل - خلالها - على تأكيد خصوصيتها من ناحية، وشرعيتها من ناحية أخرى، ومن ثم لم يكن (الصفاء اللغوي) من بين همومها وشواغلها، وأصبحت التداولية - التي يرى د. القط أنها سوقية ومبتذلة - بديلًا لهذا الصفاء. إن كتاب «قصيدة النثر» يشعرون بعجز الكلمات نتيجة لاستهلاكها الممتد زمنيًا، وهو استهلاك استنفد طاقتها الدلالية حتى استحالت - من وجهة نظرهم - إلى مفردات صوفية مفرغة من المعنى، ومن ثم تجاوزتها إلى (التداولية)»<sup>(2)</sup>.

ويبدو أن تخصص د. القط وانحيازه إلى الاتجاه

الرومانسي جعله يحاكم حركة الشعرية وتحولاتها التعبيرية والرؤيوية من هذا الاتجاه الذي يؤثر النجاة في مقابل الهلاك، والهدوء في مقابل الضجيج، والمخجل في مقابل الجرأة، فانتهاك المقدس وانتشار القبيح والناهي في لغة «قصيدة النثر» يراه د. القط سقوطًا وترديًا، ينفي عنها الجمال في حين أن الحداثة الشعرية وخصوصًا «قصيدة النثر» ترى وجودها الجمالي في هذه الانتهاكات وفي تخلي اللغة عن صفاتها ونمذجيتها والفننة بالقبيح والمبتذل، فالنزول إلى القبيح في «قصيدة النثر» قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند أصحاب «قصيدة النثر» - مقصود بها وضع العوائق أمام المتلقي، والتشويش عليه، حتى يصبح وصوله إلى المعنى نوعًا من المجاهدة الذهنية والنفسية»<sup>(1)</sup>.

لقد كرس الاتجاه النقدي الرافض ل«قصيدة النثر» معيارًا تصادميًا لفريضة الجمال والنزوع الذوقي الذي يتوجس خيفة من المروق، وبحث فيما فرضه التاريخ الاجتماعي على الذائقة الجمالية في ظل غياب الموجة/ النقد الذي يتفهم أمام حركة السلطة الثقافية والفكرية التي يخلقها السأم والعادة والشبع بالخواء، وهكذا تبنت مأساة الوعي الشعري نتيجة انحراف الخطاب النقدي عن مهماته، وتخليه عن دوره كضرورة تاريخية، يقع عليها عبء تنسيق وغلط أنساق القيم الجمالية، تأسيسًا على الصلة الأزلية بين ما يرتبه المبدع ويحققه وما يمكن أن يتقبله المتلقي ذوقيًا والعكس»<sup>(2)</sup>.

(1) د. عبد القادر القط: رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر،

مجلة إبداع، العدد الثالث، مارس/آذار 1996، ص 17.

(2) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 168.

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 175.

(2) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، ص 39.

وإذا كانت «قصيدة النثر» قد وقعت بين منطقتين سابقتين: منطقة الرفض التام ومنطقة القبول المتحفظ أو منطقة (الذين بين) فإن منطقة ثالثة - تنبأ مكاناً في السياق - هي منطقة القبول التام والاعتراف بشرعيتها وحققها في الوجود، وأنها نتاج طبيعي لمرحلة جمالية جديدة، أصبحت تزاحم قصيدة التفعيلة، بل تتخطى مساحتها الداكنة إلى مساحة خضراء، وتتخطى الاتهامات التي تقلل من شأنها، فهي كغيرها من الأشكال الشعرية السابقة عليها كالقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة تعاني من أدياء ومرترقة وحمقى وجهال ومراهقين وغير موهوبين وأشباه شعراء، ولكن هؤلاء ليسوا حجة عليها، فقد كانوا من قبل وهم على الشاكلة نفسها حالة على الأشكال الأخرى، فهذه النبوءة التي نادي بها الرافضون سقطت أمام حقيقة «قصيدة النثر»، فالدكتور محمد عبد المطلب يرى «أن كذب النبوءة يؤكد غلبة «قصيدة النثر» على غيرها من أبنية الشعرية، لكن (الغلبة) لاتعني (النفي) أي نفي سواها، وإنما تعني المزاحمة بقوة لاحتلال مساحة لها احترامها في الواقع الأدبي، والاحترام هنا يأتي من أن معظم مبدعي «قصيدة النثر»، كانوا من شعراء التفعيلة، أي إن تحولهم لـ«قصيدة النثر» كان عن مقدرة لا عن عجز، كان عن رغبة مهيمنة في تأكيد فرديتهم في مواجهة الجماعة المسيطرة سواء أكانت الجماعة العمودية، أم الجماعة التفعيلية»<sup>(1)</sup>.

هذه الغلبة لـ«قصيدة النثر» واستحوادها على أفق الشعرية العربية هي التي دفعت الدكتور صلاح فضل بأن يدعو إلى قبولها وتخطي القبول إلى مناقشة وجودها الجمالي وإشكالياتها وربطها

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، ص 190 - 191.

بالسياق الفلسفي والجمالي الحاضر بدلاً من الوقوف عند اسمها، فـ«قصيدة النثر» عند صلاح فضل «أصبحت راية الشباب الشائر على الأعراف، مما يدعونا بشدة كي نكف عن توصيفها السلبي ونعدل على التشكيك في مفارقة تسميتها لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة»<sup>(1)</sup>.

ويقف محمد إبراهيم أبو سنة من «قصيدة النثر» موقف الرفض للتسمية لأنها تقوم على التلويح بين تقيضين يتم الجمع بينهما بصورة متعسفة، ويرى أن المصطلح فيه تجاوز وخروج على المفاهيم، فهي نثر، لذا يؤكد بقوله: «لو فحصنا مصطلح «قصيدة النثر» فسرى أن كلمة (قصيدة) مضافة إلى كلمة (النثر)، فالنثر مضاف إليه، والمضاف ينتمي ويتبع المضاف إليه، وبهذا المفهوم فقد كفانا التركيب اللغوي عناء البحث عن تبعية النص للشعر، فـ«قصيدة النثر» هي نثر، وكلمة القصيدة مجاز أو تجوز»<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من احتداد المواقف تجاه «قصيدة النثر» وصراعها بين الرفض والقبول - خصوصاً في مرحلتها الأولى التي تعد فترة التآزم والرفض المطلق ابتداء من المصطلح ومروراً بالثنائية المتضادة بين الشعر والنثر، وانتهاء بالعلاقة بين «قصيدة النثر» والأشكال الشعرية الأخرى وخصوصاً قصيدة التفعيلة - فإن إدوار الخراط - وهو أحد المساندين لها بوصفها تعبيراً جمالياً جديداً عن مرحلة جديدة وحساسية جديدة - كان

(1) د صلاح فضل: إيقاع آخر.. شعر آخر، أخبار الأدب 1993، ص 38.

(2) محمد إبراهيم أبو سنة: مجلة الشعر، العدد 75، يوليو/تموز 1996.

يرى في نهاية التسميات أن «قصيدة النثر» قد تجاوزت مرحلة الرفض أو القبول وهذا الجدل العقيم، يقول: «لا أظن أن هذا الجنس الأدبي نفسه» «قصيدة النثر» بحاجة إلى تسويغ، فقد أصبح ظاهرة لها حضور قوي في مصر في السنوات الأخيرة، بحيث أصبح من الصعب إنكاره أو دحضه، دعك من أن له حضوراً أو مثولاً في الشعر العربي، أو فلنقل في الساحة الأدبية العربية منذ أربعين سنة على الأقل وفي الشعر العربي منذ القرن التاسع عشر، مجرد هذا الحضور لـ «قصيدة النثر» - مصطلحاً وتجسيدا للمصطلح على السواء - بل وازدياد عدد من يكتبون «قصيدة النثر» من الشعراء الجدد في مصر على نحو مضطرب حتى لتكاد تكون لهم الغلبة في الميدان - يدهونا إلى أن نتأمل قليلاً في خصائص هذا الجنس الأدبي، وما تميز به «قصيدة النثر» في مصر»<sup>(1)</sup>.

ويبقى تلقي «قصيدة النثر» مرهوناً بالتخلي عن عاداتنا القرائية التي تعتمد على أدوات فرضتها الشعرية العربية عبر عصور عدة من أهمها التلقي الشفاهي الذي يعول كثيراً على جوانب الموسيقى والإيقاع الصاخب الذي يعزف على وتر التلذذ بالموسيقى العالية الصاخبة، وبحث عما يطرب الذاكرة وينعشها حتى تحتفظ بوجود نصيته، وأن تقيم ذائقنا علاقة جديدة مع آليات إنتاج الشعرية عبر استغلال التلقي البصري، حيث اعتمد شعراء الحداثة على تقنيات بصرية ماثلة في علاقة البياض والسواد: طريقة تشكيل النص على الصفحة واستثمار تقنيات الطباعة وأهمها الخطوط وأنواعها وأحجامها بوصفها أدوات دائمة، يحملها الشعراء بشحناتهم الانفعالية

(1) إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر، ص 587.

والعاطفية. إذن نقرأ «قصيدة النثر» بعيداً عن القراءة التماثلية التي خلقتها القواعد والحدود الشعرية الموروثة، وإذا احتكم القارئ إلى هذه الثوابت فسيجد نفسه في الصفحة الأخرى من كتاب الموائيق بعيداً عن «قصيدة النثر»، لأنها قامت أساساً في ظل الحداثة على الاختراق والهدم والمروق والخروج، ولهذا تثير كثيراً من الإشكالات حول طبيعتها وطبيعة انتمائها النوعي وقضاياها الفنية والمعنوية.



## من الموسيقى إلى الإيقاعي

شهدت الشعرية العربية تحولات موسيقية/الوزن والقافية مهمة خصوصاً مع تجربة الشعر العربي الحديث /التفعيلة، رصدها د. عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية» في ثلاث مراحل، اتفقت في النوع واختلفت في الدرجة وهناك مرحلة رابعة - مرحلة الإيقاع في «قصيدة النثر» - لم يشر إليها د. عز الدين إسماعيل في كتابه، ربما يبرر ذلك بعض القراء بأن الكتاب صدر عام 1988 ولم تكن «قصيدة النثر» قد اكتسبت شرعية وجودها بوصفها شكلاً شعرياً جديداً وقتذاك، فإننا نقول إن الكتاب قد تعددت طبعاته، وألحق بتنزيل عام 1994 كانت وقتها النثر قد انضحت ملامحها، واستوت على سوقها، غير أن الدكتور عز الدين إسماعيل لم يلتفت إليها في كتابه «الشعر العربي المعاصر»، وكأن «قصيدة النثر» لم تكن من قضايا الشعر ولا من ظواهره الفنية والمعنوية، لقد كان الكتاب محاولة لرصد الشائع المهيمن العمومي، في الشعر «المعاصر» ولا موضع للاستثناء والخارج عن المجرى العام والهيمنة على حدّ قول رفعت سلام<sup>(1)</sup>.

والمراحل الثلاث التي حدّدها د. عز الدين إسماعيل والتي

(1) رفعت سلام: «قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية،

تكشف أشكال التجديد والتطور في موسيقى الشعر العربي المعاصر وهي:

### المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام:

أسماءها بـ «مرحلة البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً الملتمزم بالقافية، وهي على شاكله الشعر العربي القديم عبر مراحل.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن هذه المرحلة كسرت فكرة الحفاظ على النظام بوصفه عنصراً أساسياً في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها، ويفرق عز الدين بين النظام المفروض من الخارج / التقليد، وبين النظام عندما يكون نابعاً من طبيعة الشيء، وتجربة الشعر المعاصر لم تول اهتماماً بالبيت التقليدي وبنظامه الموسيقي والبنائي<sup>(1)</sup>.

### المرحلة الثانية موسيقى السطر الشعري:

وهي مرحلة الشعر الجديد الذي لم يتقيد بموسيقى البيت من حيث عدد التفاعيل، فقط التزم بالتفعيلة، وفتح المجال بحيث يمارس الشاعر حريته المقيدة، فله الحرية في استخدام عدد التفاعيل ويتقيد بالتفعيلة كما هي معروفة في بحرهما العروضي، والتزم الشاعر الجديد بالبنية العروضية/ التفعيلة من خلال انبثاقها من متحرك (/) وساكن (o) وما ينتج من تشكلاتهما في إطار التفعيلة التقليدية، لا يستطيع الشاعر الجديد أن يخطأها إلى محاولة خلق نظام مختلف بين الحركات الخفيفة والحركات الثقيلة، ويرى د. عز الدين إسماعيل بأن هذه

(1) راجع: د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 69 - 71.

المحاولة سابقة لأوانها (في حينها)، ويمرر ذلك بأن «تصورنا لطبيعة اللغة العربية ذاتها لا يسمح لنا حتى الآن بهذه التجربة، ولأن تجربة الشعر الجديد وإن خرجت بالكلام من إطار البيت التقليدي ما زالت مرتبطة بنظام التفعيلة»<sup>(1)</sup>.

ويؤكد قول د. عز الدين إسماعيل تقليدية الشعر الجديد من خلال الحفاظ على بنية التفعيلة ونوعها، على الرغم من قوله «قد أتيح للشاعر في الوقف نفسه فرصة التحرك في إطار غير محدد من الأشكال، ويكفي أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة في السطر الواحد غير محدد وغير ثابت»<sup>(2)</sup>.

نستطيع القول على ذلك بأن العدد غير المحدود من الأشكال إنما هو محصور في شكل واحد هو (التفعيلة)، أية أشكال إذن هذه التي تدور حول شكل واحد؟ كما أن قوله بأن عدد التفعيلات المستخدمة في سطر واحد غير محدد وغير ثابت يشير إلى حرية الشاعر في التشكيل وإلى اتساع التجربة الموسيقية، وإلى مفهوم جديد لفلسفة الإبداع، أم هي إشارة مهما تجلت سياقات التعبير عنها تقرر بالتقليد؟

### المرحلة الثالثة: موسيقية الجملة الشعرية:

وهي كما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل صورة متطورة عن صورة السطر الشعري، ويوضح الفرق بينهما فيقول:

«إذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 73.

(2) المرجع السابق، ص 75.

وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، وإذا كانت البنية مكثفة بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقياً بباقي الجزئيات وتتفاعل معها - فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر<sup>(1)</sup>.

ويبرر د. عز الدين إسماعيل هذا الامتداد الصوتي الذي يتعدى حجم السطر الشعري، بحركة الشعور وإن الموسيقي تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية، وإن التعبير ملك وتابع للشعور وليس العكس، ويرى د. عز الدين أن الجملة الشعرية نفس واحد ممتد وبالتالي يشغل أكثر من سطر شعري، والقارئ يقرأها في نفس واحد، وإذا استعصى عليه ذلك يستطيع أن يتوقف عن القراءة، ويلتقط نفساً جديداً، يمكن أن يكون عند أي منطقة من السطر أو الجملة<sup>(2)</sup>.

في هذه الحالة يحدث نوع من كسر التسامع عند القارئ، والسؤال ماذا يعني أن يمارس الشاعر رقصاً على نغمة واحدة لأطول فترة زمنية ممكنة؟ ألا يفرض الوزن على الشاعر رقصاً باهتاً لأنه مصنوع على وتيرة واحدة؟ كما أن الوزن يخلق نوعاً من الانفصال بين الشعور المتموج الذي يتعرج في داخل الإنسان/ الشاعر وبين اللغة التي يعبر بها عن هذا الضجيج والتوتر والسكون والصمت والانهايار، إنها حالة من عدم التوازن الداخلي: ضجيج على غير انتظام، إذاً هل هناك علاقة بين الداخل والخارج متساوية، والتساوي يكون فرضياً؟ مهما طال استخدام التفعيلة أو قصر عبر السطر أو الجملة الموسيقية تبقى

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 94.

(2) المرجع السابق.

النغمة واحدة إن دخلها زحاف أو علل، بل إن هذا النظام الممتد موسيقياً يجعل الشاعر يلهث وراء النغمة المتكررة وكان الموسيقى أصبحت مصنوعة غير مندمجة مع حركة الحالة وواقع التعرج الداخلي والخارجي الذي يواجهه الشاعر.

من ذا الذي يقرأ الشعر المعاصر قراءة عروضية، يحافظ على إكمال التفعيلة أو المقطع الصوتي المنتظم؟ من ذا الذي يستطيع أن يحافظ على تواتر المقطع الصوتي المتمثل في انتظام الأسباب (O / / سبب خفيف)، ( / / سبب ثقيل)، أو الأوتاد (O / / وتد مجموع)، (O / / وتد مفروق)، من يقيم بهذه القراءة ينصرف إلى الاهتمام بزخرف الصوت، ويهمل علاقة الصوت بالدلالة من خلال التركيب والمتجاور، يفقد متعة الدهشة التي تحدثها اللغة في انحناءاتها وتصويرها، مستحوّل القراءة إلى قراءة نظم، لأن قراءة الشعر تستجيب للالتواءات النفسية التي عاناها الشاعر فيعانيها القارئ، وكذلك الالتواءات العاطفية التي تصاحبها التواءات إيقاعية.

#### المرحلة الرابعة أو الصورة الرابعة موسيقى التدوير:

وهذه الصورة لم تكن قد وجدت عندما أصنر الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه الشعر المعاصر في طبعته الأولى 1966 - والشعراء لم يدخلوا إلى هذه الصورة التي تبلورت في حقبة السبعينيات، وأشار إليها في تذييل طبعته الخامسة عام 1994، والتدوير «تمدد للجملة الشعرية حتى تكون محاولة لدقة شعرية موحدة، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة»<sup>(1)</sup>.

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 368.

هذه الصورة تتركس لهيمنة التفعيلة الواحدة التي يساندها د. عز الدين إسماعيل، ما معنى أن تبدأ التفعيلة مع بداية السطر أو تبدأ في نهاية السطر وتكمل بناءها في السطر التالي؟ وقد استشعر د. عز الدين إسماعيل رقابة هذه الصورة والمثل منها عندما نقى عنها ذلك فأثبتته عندما قال عن الشاعر الذي يمارس التدوير في قصيدة - وضرب مثلاً بقصيدة أحمد عنتر مصطفى التي يقول فيها: «في المدى الضائع الرحب كنت غزاًلاً، وكنت تدومين عشب السهول وقلبي، وكنت أناديك عبر الصقيع وعبر الهجير استريحى»<sup>١</sup> - إنه «سرعان ما ينسى التفعيلة وشكلها المتكرر الرتيب حين يستدرجه الكلام عبارة إثر عبارة، دون أن تكون كل عبارة بادئة مع بداية تفعيلة أو متتية مع نهايتها»<sup>(١)</sup>.

وعندما يؤكد د. عز الدين إسماعيل حتمية مواصلة القراءة للقصيدة المدورة عروضيًا يؤكد في الوقت نفسه على شفوية الشعر المعاصر الذي يحافظ على التقنيات الصوتية لإحداث نوع من التلذذ الموسيقي الذي يطرب الذاكرة، فتمسك به أو ببعضه عبر نغمة منتظمة، يتم امتدادها زمنيًا هي التفعيلة، ففي تعليقه على الفقرة الشعرية السابقة يقول: «وإذا أنت استقرأت الفقرتين أدركت هذا التشابك أو الاتصال الإيقاعي في خلفية العبارات جميعًا، وأدركت كذلك أن كل عبارة يقتضيك النفس الطبيعي أو يقتضيك المعنى التوقف متبهاً عندما لا يلتقاط الأنفاس استئنافاً للقراءة، لا تبدأ مع بداية تفعيلة أو تنتهي مع نهايتها قط»<sup>(٢)</sup>.

(١) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 369.

(٢) السابق.

يفرض الشاعر على القارئ المتابعة المتلاحقة في القراءة دون توقف وهنا يسبب للقارئ إرهاقاً، ويجعله مشغولاً بالمتابعة الموسيقية على حساب المعنى أو التأمل أو استنطاق الدلالة، وهذا ما يؤكد د. علي عشري زايد في ملاحظته على استخدام التدوير في القصيدة فيقول: «الإفراط في استخدام التدوير في القصيدة الحرة - زيادة على كونه يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات - يقصد نهاية الأسطر - يلتقط عندها أنفاسه - يضعف الإيقاع العام في القصيدة، لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت - يقصد نهاية الأسطر - ويبدو أن الثقافة التراثية ما زالت تمارس سطوتها حتى على لغة النقاد»<sup>(١)</sup>.

وهي د. عشري زايد أن التدوير في القصيدة الحرة ما يزال في طور التجريب، والقليل جداً من نماذجه فقط هو الذي استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة شيئاً ذا بال حتى الآن»<sup>(٢)</sup>.

لم يكن التدوير وحده هو الآلية الوحيد التي يحملها الموزون الموسيقي الكائن في الوزن، فالوزن قبل شعر التفعيلة مارس سلطة الثبات عندما كانت موسيقى البيت التقليدي كائنة في عدد محدد من التفعيلات وقافية منتظمة واحدة على امتداد القصيدة، عانت القصيدة من الجوع العاطفي المصطنع والخيال

(١) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، القاهرة:

مكتبة الشباب 1995 ص 206 - 207.

(٢) السابق ص 212.



الرومانتيكي المسرف، المغزول عن المشاعر الحقيقية، والحالة التي يكابدها الشاعر، وأصبحت القصيدة مجبرة ومجبولة على المحافظة على حدودها الصارمة من الأطوال الموسيقية والمسافات المتناسقة، ومن هنا كان التعطش للخروج على هذه الأنماط البنائية والموسيقية والفكرية والشعرية كبيراً، خصوصاً وأن «الفكر المعاصر يكره النسب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً، ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً»<sup>(1)</sup>.

ولكن قصيدة التفعيلة لم تخل من سلبيات الموسيقى الخليلية، حيث خلقت التفعيلة الواحدة الصافية - ذات الإيقاع السريع ذي النبرة العالية مثل: المتدارك، المتقارب أو الكامل - إيقاعاً راقصاً تطريبياً، فتح مجال انسيابية اللغة وتدفعها، وسرعة حركتها، مما أفقد الشاعر السيطرة على امتدادها البنائي مع امتدادها الموسيقي الراقص وبالتالي حدث ترهل أو ثرثرة في كثير من التجارب، وقد أشارت نازك الملائكة إلى تلك الظاهرة حين قالت: «تبدو القصائد الحرة وكأنها لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات»<sup>(2)</sup>.

وبهذا المعنى لفاعلية الإيقاع / التفعيلة في القصيدة الحرة تصبح فاعلاً لا مفعولاً بها، فتسيطر عليه، وتفقد القدرة على الوقوف أو اللعب مع النص، فلم تصبح أداة في يد الشاعر، بل

يصبح الشاعر أداة طيعة لها، والقصيدة امتداد بنائي في اتجاه واحد تكثر فيه النعوت والتكرار والإضافة وحروف الجر وزائد الجمل، ويمكن لكل هذا أن يختزن في جملة واحدة<sup>(3)</sup>.

وقد أشار د. عشري زايد في عرضه لموسيقى الشعر إلى دور الرمزيين وتأثيرهم في الشعر العربي المعاصر، واستشهد ببودليير واصفاً إياه بأبي الرمزية الفرنسية، ومن جاؤوا بعده كان لهم تأثير كبير على الشعرية العربية فيقول: «وإذا كان بودليير قد بدأ هذا الطريق فإن خلفه قد ساروا فيه إلى غايته، ومنذ ذلك الحين اتجه الاهتمام إلى الموسيقى باعتبارها أداة أساسية من أدوات الإيحاء في القصيدة الحديثة، وقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة بمثل هذه الاتجاهات في تطوير الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية، وتوليد إمكانات تعبير موسيقي جديدة منه»<sup>(4)</sup>.

يبدو أن د. علي عشري زايد عندما قرأ الرمزية - وخصوصاً بودليير ورأى تأثيره في الشعر العربي المعاصر - واحتفل بما يناسب توجهه وذوقه التراثي وغض الطرف عن الجانب الآخر في بودليير وتأثيره كذلك في الشعر المعاصر - وهو الأكثر أهمية حيث استطاع أن يربط الموسيقى والإيقاع بحركة الروح والنفس، فكتب «قصيدة النثر» التي مهدت الطريق إلى ظهور «قصيدة النثر» العربية، فلم يكن بودليير منغلماً على شكل موسيقي صارم، بل دعا بودليير إلى استخدام شكل مرن،

(1) للوقوف على النماذج الدالة على هذا راجع: نازك الملائكة:

قضايا الشعر المعاصر، ص 43.

(2) السابق ص 176.

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 6.

(2) السابق ص 44.

«مرن ومتنافر بما فيه الكفاية ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات الحلم وارتعاشات الضمير»<sup>(1)</sup>.

وتؤكد سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر» بأن «بيودليز حاجة إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي تستجيب حركته الموزونة والمقفاة والجديرة بترجمة «أو إنتاج» الهدوء والنظام والتناسق مع متطلبات أخرى»<sup>(2)</sup>.

هذه عادة بعض نقادنا من صيرورة التجديد، فقد تابع د. عز الدين إسماعيل حركة تطور الشعر المعاصر وتطور بنيته وفنياته، وكشف عن صور متحولة من التجديد الموسيقي - كما عرضناها - لكنه التزم بتحديد «الخروقات» في إطار الممكن والمهيمن والمتاح والعمومي، وكل ما التفت إليه هو محاولات العبث بالتفعيلة، عبث بالسطح، وليس عبثاً بالذاكرة.

بقيت التفعيلة فرض عين، يلامسها الشاعر، ويبعث بقشورها السميكة الخشنة، فيدخل الزحاف عليها مثل: مستفعلن «يدخلها» «الخبن» فتصير «متفعلن» ويدخلها «الطي» فتتحول إلى «مستعلن» أو «القطع» فتتحول إلى «مستفعل».

ويدور نقاش بين نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل حول وزن البحر السريع، حيث رأت نازك أن الشعراء يخطئون في الخروج على تكرار «فاعلن» في نهاية كل سطر، لأن البحر تفعيلته «مستفعلن مستفعلن فاعلن» وعندما يخرج الشعراء على هذا النظام البيوتوبي تلعنهم آلهة الشعر، لأنهم يتحولون من السريع إلى الرجز. ويرى د. عز الدين إسماعيل أن ما تقول به

(1) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بيودليز إلى إيماننا، ص 68.

(2) المرجع السابق، ص 69.

الشاعرة من حرية عند التفعيلات يتعارض وقيد هذا البحر، لأن الحرية تعني أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة<sup>(1)</sup>.

وفي كلام د. عز إشارة إلى التقليد الواضح بالالتزام بتفعيلة واحدة، نمط واحد!!

ومن الصور الموسيقية التي التفت إليها النقاد على اعتبار أنها خروقات موسيقية أحدثتها ثورة الشعر العربي الحديث أو ما عُرف بشعر التفعيلة هي تحول صورة بحر المتدارك «من: (فاعلن/ o//o) إلى (فعلن/ o/o) أو (فعلن/ o///) أو استخدام (فاعلن/ o//o مع فعلن/ o///)، أو صورة «الخبن» (فعلن/ o/o) مع (فعلن/ o///).

مهما تعددت الخروقات ومحاولات التجديد في موسيقى الشعر الحديث فإن الوزن واحد (من لم يمت بالسيف)، سلطه التفعيلة، في الوقف الذي اعتمد فيه شعر التفعيلة على موسيقى محددة وضيقة هي: المتدارك، المتقارب، الرمل، الكامل، هل استوعبت هذه البحور نوعية النفس وضجيج الروح وصخب الحياة؟

أسقط بعض شعرات السبعينيات - وهي المرحلة التي أشار إليها د. عز الدين إسماعيل في تذييل كتابه - التفعيلة بحثاً عن إيقاع جديد وفكاً من قيد حديد وسطوة تفرض النفي والغياب، ولم يشير ولو بكلمة واحدة إلى الخروج على المقدس بوصفه محاولة جمالية جديدة خارج سياق «قصيدة النثر»، على الرغم من أن د. عز الدين إسماعيل قد أشار إلى أن كتابه سيكشف عن كل الظواهر الفنية والمعنوية فقال: «هذا كتاب شئت به أن

(1) د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 76.

أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن استكشف كذلك ما لم يثر من قبل في هذه القضايا<sup>(1)</sup>.

وكذلك د. علي عشري زايد التفت إلى تأثير الرمزية وبودليير في الشعر العربي المعاصر، فأخذ جانب الالتزام والتقليد، «وإذا الدنيا كما نعرفها» ولم يلمس إلي تأثير بودليير في كسر السياق ودعوته إلى تبني أشكال موسيقية جديدة غير معهودة، تناسب ضجيج الروح واصطخاب الحياة.

إن الوزن يعبر عن مظهر من مظاهر الشعر العربي، وليس جوهره، كان تجسيداً لوظيفة محددة، مرتبطة بتطريب الذاكرة، وتسجيل انفعالات متشابهة عندما كان الصوت مهماً لإنقاذ الذاكرة من التشتت والفراغ والضباب، فالوزن في ظل غياب التسجيل / التلوين يصبح منشطاً للذاكرة، لالتقاط شعرية مرهونة باحتداد الصوت وانتظامه وتواتره، يفتح شهية التلقي والحفظ عند الراوية الذي يحتفظ بالقصيدة على وهن الذاكرة، ليقوم من جديد بدور المرسل والمستقبل في أن للذاكرة الجمعية التي تتعامل مع شعرية تلتقط وجودها من غناء اللغة واندماجها في نسق تناغمي، لكن السؤال هل يظل الوزن نموذجاً ومعيّاراً لخصوصية الشعر رغم تطور الكتابة والطباعة وتحول الشاعر من اللغة والعالم؟.

ما ذهب إليها د. عز الدين إسماعيل ود. علي عشري زايد - في اكتفائهما بسياق واحد لحركة التجديد في الشعر المعاصر،

(1) د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص5.

وتركهما لأهم الحركات الشعرية الجديدة في شعرنا المعاصر/ «قصيدة النثر» - إنما هو تكريس للنقد الانتقائي، نقد الذاكرة الموروثة، ذاكرة الاطمئنان، ذاكرة الأبنية الرخامية، ومحاولة للنفي خارج الذاكرة الثقافية، أم هذا هروب من العجز الذاتي عن المواجهة النقدية حسب رفعت سلام<sup>(1)</sup>. ذات نظام صارم، يتوقعون بدايته وانتهاءه، وعدد تفعيلاته، أو تلقائياً يكملون العدد مثلما كانوا يتوقعون القافية وينطقون بها قبل وصول الشاعر إليها في عجز البيت، إنها موسيقى الألفة والاعتیاد والنظام، إنها من خارج الشعر، يرتديها الشاعر بغض النظر عن علاقتها بالطقس أو المناخ ومناسباتها له.

ارتبط الشعر بالموسيقى منذ نشأته لذا أصبح الحد الفاصل بين الشعر والنثر في وجهة نظر كثير من النقاد والشعراء، ومن هنا تفشل طريقتهم المعتادة، أو الكلاسيكية في قراءة «قصيدة النثر»، فيبادر البعض برفضها دون تأني أو تدريب أو محاولة لتغيير النظام القرائي أو استبداله خصوصاً أن كل أنظمة القراءة: المدارس، الجاسعات، الصحافة الأدبية: المكتوبة أو المرئية أو المسموعة إذا كانت قصيدة التفعيلة قد اطمئنت إلى بنية موسيقية جاهزة، - أعدت سلفاً - منح الشاعر في ظلها حرية محدودة في استخدام عدد التفاعيل أو إجراء تعديلات في بنية التفعيلة من زحاف أو علل لا يخل بجوهرها بوصفها نمطاً موسيقياً معيّنًا يشير إلى بحر محدد من حيث نغمته - فإن «قصيدة النثر» انطلقت من التسليم بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفاً، ومن هنا يرى بودليير وهو أحد روادها الغربيين أنها «أنكرت على نحو

(1) رفعت سلام: «قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية، ص304.

تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالها»<sup>(1)</sup>.

أما أحد رواد «قصيدة النثر» العربية الشاعر اللبناني «أنس الحاج» فيرى أن الوزن والقافية عنصران خارجيان لا يصلحان لقصيدة تخلق إيقاعها الخاص بعيداً عن الأشكال الجاهزة: موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية، ثم إنها مهما أمنت في التعمق تبقى متصفة بهذه الصفة: إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه. لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغير وإحساس جديد. حتى في الزمان الذي هو زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها أهم ما يزلزل القارئ. وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطيلة أذنه، ثم إن الشاعر يأتي قبل القارئ، لأن العالم المقصود هو من صنعه، والشاعر أعلم بأدواته، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية، تكفيه مؤونة النقص والبحث والخلق على مشقة ذلك. والشاعر الحقيقي اليوم لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً»<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت «قصيدة النثر» تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام على اعتبار أنها ولدت متمردة على علم العروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، فإنها تجد نفسها مدفوعة إلى تعويض هذه

القوانين القائمة بأخرى لئلا يصل هذا التمرد إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح»<sup>(1)</sup>.

ويظن الكثيرون أن مبدأ تمرد «قصيدة النثر» على بعض قوانين اللغة المعتادة وأهمها الوزن يجعلها تدخل في سياق النثر الواقعي الذي لا يمثل ارتعاشات النفس وخلجات الروح وتموجاتها، لا يحيل رؤية الشاعر إلى نصية معقدة من الأنظمة البنائية والدلالية، فالنقاد والقراء الذين تربوا على ذائقة الشعر العربي التقليدي يبحثون في أول خطوة قراءة لـ «قصيدة النثر» عن موسيقى قارة في أذهانهم كرسست لنظام تلقى الشعر عبر موسيقى الوزن.

وفي «قصيدة النثر» - كما يرى أودنيس - موسيقى «لكنها موسيقى ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»<sup>(2)</sup>.

وإذا كان الشعر في مفهومه الجديد هو لحظة انبثاق، إبداع، والإبداع إبداع من عدم على غير منوال سابق، مغايرة للمألوف وتمرد عليه، هدم وتأسيس في آن، بمعنى أن القصيدة تخرج على القوانين القائمة وتهدمها، ولكنها في الوقت نفسه تكون مجبرة لإيجاد البديل، أي تعويض عن القوانين التي تم هدمها بقوانين أخرى، ثم تتمرد عليها، وهذا ما جعل أودنيس يحدد معالم الشعر في إطار «قصيدة النثر» - وهي الملامح نفسها واللغة ذاتها التي استخدمتها سوزان برنار في كتابها «قصيدة

(1) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى إيما، ص 12.

(2) أودنيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت: دار العودة 1979، ص 116.

(1) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى إيما، ص 12.

(2) أنسي الحاج: مقدمة «لن» الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص 14.



النثر» من بودلير إلى أيامنا»، ولم يشر لذلك، يقول «إن الشعر بطبيعته يرفض القيود الخارجية، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه»<sup>(1)</sup>.

ويرى بعض النقاد أن الموسيقى في «قصيدة النثر» لا تتحقق عبر الأدوات الموسيقية التفعيلية: الوزن والقافية، وإنما تتحقق موسيقى هذه القصيدة من خلال الإلقاء الشعري الناتج عن طريق النبر أي التشديد على بعض المقاطع»<sup>(2)</sup>.

استطاعت «قصيدة النثر» أن تستثمر كل حلقات التحول الموسيقي في الشعرية العربية، وتفيد من ظواهر التمرد بوصفها ظاهرة حدائية، تسعى للخصام مع كل القيم الجمالية الثابتة الموروثة، التي تخلقها اللغة على مستوى الإيقاع أو الصورة، أو بنية النص من حيث التماسك والتشظي، وترى في الإيقاع التقليدي سلطة على حركة اللغة وحركة الشعور، فتحافظ اللغة على استقرارها وعلاقاتها، فتصبح نمطًا مغايرًا لطبيعة الحالة التي تقوم عليها «قصيدة النثر» بدلًا من التجربة بمفهومها الكلاسيكي أو الرومانتيكي، الحالة التي تنسل من الماضي وكأنها على خصام معه، وتفارق الحاضر وتتصل به، وتستشرف المستقبل، فيحيل الشاعر العالم المتمرج إلى فوضى وليس إلى نظام.

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 116 - 117، التعبيرات نفسها استخدمتها سوزان برنار في كتابها ص 16.

(2) فخري صالح: قصيدة العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، العدد الأول 1997، ص 116.

كما أنه يتعامل مع عالم غير منضبط في بنائه وحركته، فكيف يتحول هذا العالم غير المنضبط إلى عالم منضبط؟ في إطار هذا السؤال بدأت «قصيدة النثر» في البحث عن مشروعية جمالية، تحتوى التناقض وتستوعبه، فأصبحت على وعي بمتطلباتها الجمالية، فاستبدلت الإيقاع بالموسيقى، وبالتالي استبدلت الفوضى بالنظام!!.

يرى د. مصطفى ناصف أن «مشكلة الإيقاع مشكلة قراءة، وليست مشكلة خصائص رياضية أو حسابية. والأوزان العربية نفسها يمكن أن تُقرأ بطرق ثنائية، يتضح فيها الاختلاف وتغير مواقف الوصل والفصل والحركة والسكون (...) القارئ إذن هو الذي ينشئ مواضع الاختلاف في المعنى والإيقاع جميعًا، وهو الذي يسطر بخياله على الاعتبارات المروغية، وهو الذي يكون التماثل والاختلاف، ويعطي لمجموعها مركبًا يختلف باختلاف القراءة واختلاف الظروف الثقافية»<sup>(1)</sup>.

طريقة القراءة تتغير من طريقة الوصل والفصل، وينتج عنها تغيير في الدلالة ولكنه تغير ضئيل، لأن المدلول قار في نمط إيقاعي ما، والمشكلة في الإيقاع تكمن في استجابة اللغة لحالة الشاعر بعيدًا عن قوانين موسيقية ثابتة / الوزن. الزحاف والعلل إشارات إلى إمكانات الاختلاف، ولكن السؤال: هل هذه الانحرافات الوزنية تخلقها القراءة، أي يخلقها القارئ كما ينهب د. مصطفى ناصف أم خلقتها الكتابة/ الشاعر، فأصبحت قارة في النص غير متحولة؟ وبالتالي تؤكد رغبة الشاعر في الخروج على النسق الخليلي بوصفه إرهابيات خارج السياق:

(1) د مصطفى ناصف: بعد الحداثة، ص 474.

والإيقاع عندما يكون متحركاً في الأصل / النص، يصبح النص مفتوحاً على أفق متعدد الدلالات، يتعدد بتعدد القراءة، ولكن كيف يكون النص ثابتاً إيقاعياً، نمطياً، قارئاً، وتكون القراءة متحولة؟! «قصيدة النثر» تسعى للشحول الإيقاعي في بنية النص، وتترك تحول القراءة للقارئ. ومن هنا يصبح النص مفتوحاً على قراءات إيقاعية متعددة.

أدرك شاعر «قصيدة النثر» أنه يواجه سلطة موسيقية خلقها الوزن والقافية، اللذان أنتجا ذائقة تقليدية تتعامل مع الشعر من خلال هذين العنصرين، فحاول الشاعر أن يخفف من غلواء الوزن ومساحة النثر الصوتية وبساطته، فلجأ إلى «التكثيف» الذي رأت فيه برنار عنصراً من عناصر قصيدة النثر، وهذا التكثيف خلق معه مساحة للتوتر عبر استخدام اللغة بطريقة الدهشة، وأنجز صورة لم تكن مألوفة في شعر التفعيلة، تنهض أساساً على التضاد والتصادم، ولجأت إلى ما يُسمى باللعب الشعري لإنتاج نص يقوم على المراوغة في بنائه / شكله، وإدخال القارئ فيما يُسمى بالموسيقى البصرية التي تخلقها طريقة التشكيل على الصفحة بوصفها جسداً حياً، يحمل قدراً كبيراً من الطاقة الفاعلة التي تحول الصمت إلى بلاغة، كون مفتوح على أفق يستحيل على النمط والتقليد والنموذج، ومن هنا أصبحت «قصيدة النثر» «قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عين القارئ لا أذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يترتب عليه مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا فهي تستغل البياض مثلاً لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترفيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما

لا يمكن لنص آخر أن يستشعره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية<sup>(1)</sup>.

استبدلت «قصيدة النثر» الإيقاع بالموسيقى ورأت فيه مساحة أكثر اتساعاً للشعرية التي حددها الخطاب النقدي في أدوات بعينها، وخروج «قصيدة النثر» من الموسيقى إلى الإيقاع يؤكد خصوصية الإبداع، وتفرد الشاعر وانفراج حريته، وتأكيد على أن نص الحدائث قابل لاستيعاب معطيات جمالية أوسع وأعمق مما تمنحه موسيقى الذاكرة، وتؤكد أن «الشعر لا ينفجر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة جوهرياً شعرية وإن كانت غير موزونة»<sup>(2)</sup>.

فالوزن متعارف عليه عند علماء النحو واللغة بأنه تكرر منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات التي حددت في الأوزان الستة عشر التي عرفها الشعر العربي، يعتمد في تحديده على الحركات والسكنات وطريقة انتظامها من نوع إلى آخر.

أما الإيقاع «Rhythm» فصاحب اللسان يشير في مادة «وقع» إلى أنه من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينها<sup>(3)</sup>.

وعلى الرغم من هذا المفهوم اللغوي فإن مفهوم الإيقاع يُعدّ من أكثر المفاهيم اضطراباً وغموضاً والتباساً سواء في

(1) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة: المقترحات اللسانية والأسلوبية والشعرية، بيروت: دار كتابات 1993، ص 93.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب 1985، ص 81.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة «وقع».

فكر القدماء أم المحدثين، والتعريفات التي وردت حوله إنما هي اجتهاد لبيان صفته، وهذا ما أسس لمعرفة الاختلاف، فأصبح الإيقاع مفتوحاً على الاجتهاد والرؤى المتغيرة، فلا يكمن في تعريف محدد، ثابت، جامع، مانع، فهو كينونة تتجلى بعدد الرؤى المختلفة به، يتحرك جوهره في توقيع الألحان وينيتها.

وهذا المفهوم قد تحققت أصداؤه في كتابات الفلاسفة، حيث ربطوا بينه وبين الموسيقى music، فابن سينا في كتابه: «كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى» يرى أن الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنًا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنًا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا<sup>(1)</sup>.

وما فعله د. فتوح أحمد في كتابه الرمز والرمزية حين أشار إلى أن الإيقاع يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خامل، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن تردها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية.

وابن سينا يقرن بين الإيقاع والموسيقى إذا كانت النقرات تنغميًا وبين الإيقاع في مستواه اللغوي إذا كانت

(1) ابن سينا: كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956، ص 81.

النقرات من خلال الحروف التي ينتظم منها الكلام. والإيقاع في الاصطلاح الموسيقي يعني: «النقطة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقطة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يُسمى دورًا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محددة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات محددة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يترك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم»<sup>(1)</sup>.

وأصل المصطلح في اليونانية يعني الجريان والتدفق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور أو الظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضعف واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضًا في الفنون المرئية<sup>(2)</sup>.

وقد تعددت مفاهيم الإيقاع فيعرفه د. شكوي عياد بقوله: «إنه حركة منتظمة وإن التثام أجزاء الحركة في مجموعات

(1) صفى الدين الأيوبي: كتاب الآراء، شرح وتعليق هاشم محمد، بغداد: دار الرشيد 198، ص 139 - 14.

(2) انظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان 1974 مادة (RHYTHM).

متساوية ومتشابهة تمثل شرطاً لهذا النظام، وتتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر، إذ إن سلسلة الحركات - الأصوات - إذا انعدمت منها هذه القيم المميزة استحالَت إلى مجرد تردد أو ذبذبة»<sup>(1)</sup>.

ويرى الدكتور علي يونس أن الإيقاع «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، هذه العناصر قد تكون أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات «الرقص» أو أصوات «الموسيقى» أو ألفاظ «الشعر»<sup>(2)</sup>.

ويعرفه محمد الصالحي بقوله: «الإيقاع هو الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المتكررة على طول المعطى اللغوي، وخصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول ثم الوحدات الصوتية والتركيبات اللغوية والمعجمية التي يمكن لتردها أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع»<sup>(3)</sup>.

ويرى ب. توماشيفسكي - أحد الشكلانيين الروس - في بحثه «مشكلة الإيقاع» أن «مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تُسهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني

(1) د. شكري عياد: موسيقى الشعر، القاهرة: دار المعرفة 1978، ط1، ص57.

(2) د. علي يونس: نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص17 - 18.

(3) محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب 2003، ص109.

(الجناسات)، وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي تُسهم كل عناصره في خاصيته الشعرية»<sup>(1)</sup>.

ربط كثير من الدارسين بين الوزن والإيقاع واستخدموهما مترادفين كما فعل الدكتور: كمال أبو ديب في كتابه «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» والدكتور: أحمد كشك في كتابه «محاولات للتجديد في إيقاع الشعر» وما فعله د. فتوح أحمد في كتابه «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر» حين أشار إلى أن الإيقاع يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو لحامل، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن تردها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية.

ثم يعود ويعرف الإيقاع تعريفاً منفصلاً عن الوزن فيرى أنه تردد ظاهرة حديثة تتعلق بدرجة الصوت علواً وانخفاضاً ومداه طويلاً وقصيراً ونبرة قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة»<sup>(2)</sup>.

ويرى بعضهم أن الإيقاع والوزن ليسا مترادفين على الرغم مما بينهما من تداخل وتشابه»<sup>(3)</sup>، فالدراسة التاريخية لمسيرة

(1) بوليس ايخنبارم: نظرية المذهب الشكلي، كتاب نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للتأشيرين المتحددين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1982، ص55.

(2) د فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف 1984، ط3، ص364.

(3) انظر: د علي يونس: نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص17.



المصطلحين تؤكد أن الإيقاع سابق الموسيقى/ الوزن، فالإيقاع إذن كالعين، أما الوزن فهو كالبصر. ولما كان البصر وظيفته العين كان الوزن وظيفته الإيقاع<sup>(1)</sup>.

وربط البعض الآخر بين الإيقاع والعروض واستخدمهما مترادفين، والواقع العلمي يقول عكس ذلك فالإيقاع أعم وأشمل والعروض أخص محدد في معطيات قياسية صارمة، والأوزان المكونة له تستقطب جزءاً من معطيات اللغة، لذا تمثل جزءاً من الإيقاع، والإيقاع يمثل الكل، والوزن محدد في الشعر، أما الإيقاع فيسكن اللغة وغير اللغة، في ذوي العجالات وقرع الكؤوس، وصرخات الأطفال وزقزقة العصافير ودقات القلوب وخرير المياه.

الإيقاع بهذا المعنى ليس كتلة صماء أو جامدة بل حركة وتداخل وذبذبة وتلاطم، تكرار منتظم وغير منتظم، يتجسد في الانفجار والصمت، كائن بين الحركة والسكون بين النشوة والتأمل، بين الصوت والصورة، وعندما يستجيب له الشاعر يكشف عمق مشاعره وتداخلاتها وتعرجها، وانطلاقها في أفق وسيع، فيتحول إلى كائن غير مكبل بقوانين خارجية، وتصبح الكتابة تظهرياً، غيابة وانجذاباً إلى الحياة في صيرورتها، ولهذا «ليس هناك كتابة دون إيقاع وأياً كان نوع هذه الكتابة، ومهما ابتعدت عن الأدب، الإيقاع موجود في كل حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت عقلية أم رياضية أم فيزيائية. الإيقاع ليس موجوداً إلا في الموت»<sup>(2)</sup>.

(1) توفيق الزبيدي: مفهوم العربية في التراث النقدي، ط2، الدار البيضاء: 1987، المقالات، ص 6.

(2) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 148.

هذه الإيقاعية المطلقة هي التي تحرّر الشعرية من سلطة الوزن على اعتبار أنه المعيار الفاصل بينها وبين اللاشعرية، فيري يوري لوتمان أن توافر الإيقاع - وليس الوزن - هو «العنصر الذي يميّز الشعر عما سواه فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»<sup>(1)</sup>.

لقد فطن شعراء الحداثة إلى دور الإيقاع وأهميته الجمالية أكثر من سابقهم، حيث استفادوا من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية، فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والإيقاع والتناثر والنشور والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيمًا رائعاً يعطي الكلمات وإحداها دلالة كبرى، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه ونشور في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبيعي<sup>(2)</sup>.

الوزن يعتمد على نظام محكم منتظم، يقوم على توالي الحركات والسكنات بطريقة علمية متزنة، لكنه أمام التحليل الدقيق لا يصمد أمام هذا الحكم المطلق الذي يعتقده كثير من قراء الشعر العربي على امتداد عصوره، فالدكتور محمد عبد المطلب يرى أن الشعر العربي بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتي فيه غير منتظم.

(1) يوري لوتمان: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 1995، ص 143.

(2) د. عبدالفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، الزرقاء: مكتبة المنار 1985، ص 102.

وقد أشار إلى ملامح الاهتزاز في الإيقاع من خلال استشهاده ببحر الرجز ووحده «مستعلن»، حيث تقع تحت طائلة الزحاف والعلة فيهنز الترجيع الصوتي بحدة، حيث تتحول إلى «مستعلن» إذا دخلها «الخبن»، و«مستعلن» إذا دخلها «الطي»، و«مستعلن» إذا دخلها «الخبن والطي»<sup>(1)</sup>.

هذا الاهتزاز الإيقاعي يحدث في كثير من الأوزان الأخرى مثل بحر «المتدارك» عندما تتحول تفعيلته «فاعلن» إلى «المخيب» بصورتيه «فاعلن» بفتح الفاء وتسكين العين إذا دخلها «القطع»، و«فاعلن» بفتح الفاء وكسر العين إذا دخلها «الخبن».

وهذه الاهتزازات الإيقاعية في الأوزان الشعرية الخليلية هي التي جعلت الشعر العربي على امتداد تاريخه عرضة للتمرد إيقاعياً، فجعلت أبا العتاهية يقول (أنا أكبر من العروض).

وفي ظل تأكيد محاولات الخروج على الأنساق الإيقاعية المحفوظة أو اهتزازات قانون الإيقاع في الشعر كما يتساءل الدكتور محمد عبد المطلب عن السر في إحساس المتلقي بإيقاعية هذا الشعر مهما اختلفت بحوره وتنوعت تفاعلاته بين النقص والزيادة، حتى أنه لا يشبه لأي خروج جارج لقانونه الصوتي.

ويرى أن السر في ذلك يعود إلى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحاً مستمراً لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز في الإيقاع وعدم انتظامه، أو لنقل إنه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، وهذا التعود الذي اكتسبته الأذن العربية في علاقتها

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 99.

بالإيقاع في الشعر هو الذي تحاكم من خلاله «قصيدة النثر»<sup>(1)</sup>. فالمشكلة راسخة في التذوق لا في الإبداع وأدوات إنتاجه<sup>(2)</sup>.

لا يخلو التمرد أو الخروقات للذاكرة الموسيقية من هيمنة الرغبة للدخول في سياق جمالي وفلسفي يقوده وعي يخاتل الحياة المستمرة، والوجود الكائن في الأسوار والسجون، ويسعى أن يدفع الإبداع إلى منطلق الحركة والاتساق مع ثقافة الوجود الحي، بعيداً عن ثقافة الحدود والتاريخ المقدس، يدفع الإبداع إلى منطقة الأسئلة بعيداً عن تخوم اليقين، فلا حدود تؤكد أو تنفي حضور الشعر سوى الشعرية ذاتها التي تجيء من منطقة غير مأهولة أو معروفة، تجيء حين تترك اللغة عاداتها المعروفة والمتوقعة إلى المغامرة والخصوصية والتفرد، تبوح بما لديها كما يبوح العاشقون بتاريخهم السري في لحظة الانجذاب والتوحد والغياب أو الارتقاء على حدّ تعبير المتصوفة، في هذه اللحظة تأخذ اللغة شعريتها من إيقاعها الجديد.

وقد أشار «نورثروب فراي» إلى التمرد على الخطوط الحمراء التي تفصل بين الشعر والنثر، ورأى تمرد الشعر الحر على الأوزان وتقاليد الخطاب ليس هو مجرد تمرد فقط، بل هو «تعبير عن إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر، وإذا رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فإننا سنحجز عن الرد على الاعتراض الساذج الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر»<sup>(2)</sup>.

(1) انظر: د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 102 - 103.

(2) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمان: الجامعة الأردنية 1990، ص 355.

وبالنظر إلى كلام «فراي» يتضح أن الشعر أكبر من الوزن والإيقاع وليس هما المصدر الوحيد للشعرية. وليس هما إلا مصدرًا واحدًا فقط من مصادر الشعرية. «ونظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما جعل بعضهم يعرف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي»<sup>(1)</sup>.

### عناصر الإيقاع وصوره:

#### للإيقاع نوعان:

1- خارجي وعناصره ثلاثة كما يراها الدكتور سيد البحراوي وهي:

المدى الزمني، النبر، التنغيم، وهناك الوقفة بوصفها عنصرًا رابعًا من عناصر الإيقاع ذات التأثير الفعال في الخطاب الأدبي عموماً والشعري خصوصاً، والشعر الجديد بشكل أخص لم يشر إليها الكثير من النقاد والباحثين.

#### المدى الزمني:

وهو عبارة عن المساحة أو المدة الزمنية التي يستغرقها الصوت في النطق، وينقسم إلى مقاطع صوتية قصيرة وأخرى طويلة.

(1) توفيق الزبيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، نقلًا عن: د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.

- المقطع القصير: يرمز له بالرمز (ب) ويتكون من صامت + صائت قصير مثل حرف الجر (ب)، (ل) = الياء واللام  
- المقطع الطويل: ورمزه (-) ويتكون من صامت+ صائت طويل مثل (لا)، أو من صامت + صائت قصير+صامت مثل (لم)<sup>(1)</sup>.

#### الفن:

يقصد به التركيز على مقطع صوتي معين في كلمة ما، بحيث يكون الصوت مرتفعًا عن سائر مكونات الجملة، فيصبح أكثر حضورًا ووضوحًا في السمع، «وتتعلق هذه الوظيفة بالظواهر الفونولوجية التي تعني تقسيم القول إلى وحدات ذات طبيعة توكيدية، مبرزة الحدود بين وحدات المعنى المتعاقبة»<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من أهمية «التبر» ودوره في بنية الخطاب، خصوصاً الشعري، فإنه كان خافتًا في ذاكرة الدرس النقدي القديم، ولم يأخذ الأهمية بوصفه بنية إيقاعية وصوتية إلا حديثًا حيث أصبح من معضلات الدرس اللغوي الحديث، والسبب في ذلك يراه الدكتور: شكري عياد في جوهر اللغة العربية، حيث يرى أنها ليست تيرية وإنما هي لغة انسيابية<sup>(3)</sup>، ولكن الحقيقة في هذا تكمن في تعدد اللهجات وتعدد قواعد النطق بها، مما

(1) لمزيد من الإيضاح راجع: د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 113 وما بعدها.

(2) خالد سليكي: في الإيقاع الشعري، مجلة «عقير»، ص 136.

(3) د. شكري عياد: موسيقى الشعر، ص 66.

يجعل موضوع النثر يختلف من لهجة إلى أخرى، وما يراه أحد القراء في لغة ما - كالعربية - موضع نثر يراه آخر لا نثر فيه، فتصبح المشكلة مشكلة قراءة داخل اللغة الواحدة، ولهذا تعرض النثر لخلاف كبير بين الباحثين، فبعضهم فهم النثر على الأساس الموسيقي بينما فهم البعض الآخر على الأساس اللغوي.

### التنغيم:

وهو تغيّر في درجات الصوت ونغمته، من حيث العلو أو الانخفاض بغية تحقيق معنى يختلف باختلاف التنغيم، وكذلك التنغيم يمكن أن يحدث نتيجة التغير وعند اختلاف المعنى، والتنغيم قريب من نغم الجملة، ويأتي هذا النغم نتيجة التوزيعات الأساسية التي تقع على امتداد الصياغة<sup>(1)</sup>.

### الوقف:

من الأدوات الإيقاعية المهمة التي تُكسب الخطاب دلالات متغيرة بتغير كيفية استخدامها، وهي علامة طباعية يستخدمها المتحدث أو الكاتب للسيطرة على انسيابية اللغة وحركتها للوقوف أو السكوت، ومن هنا تصبح «وظيفة الوقفة تكمن في وضع حدّ لاستمرار المتواليات الصوتية، وكذلك فهي حجب ضروري للصوت»<sup>(2)</sup>.

تتجسد هذه الوقفة في علامات الترقيم التي لم تلق اهتماماً كبيراً إلا حديثاً لما تقوم به في إنتاجية الخطاب، ولم يلتفت إلى «سرّها الكبير الذي هو أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو

(1) خالد سلبكي: في الإيقاع الشعري، ص 136.

(2) السابق، ص 139.

وظيفة كونها مخرج المشهد... فهي شاهد على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وأيدينا وجسدنا كله»<sup>(1)</sup>.

### ب - إيقاع داخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي له ملامحه الواضحة المحدودة في معطيات لغوية، فإن الإيقاع الداخلي لا يعتمد على آليات موصومة بالتحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن أو تقرّها، وإنما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والاستنباط، ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وإنتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكن أن تقول عنه إنه «إيقاع سياقي» يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية للخطاب، ومغايرة هذه العلاقة للتكوين الواقعي بين مكونات اللغة. الإيقاع الداخلي يكمن في لعب الشاعر مع نصّه وفضاءه المكاني، وتشكيله بصرياً بما يحقق بعداً دلاليّاً وشعورياً، فيقع اللعب في تشكيل الصفحة وهندستها واستثمار طاقتها الإيحائية من خلال جدل السواد والبياض على صدرها، ويقع الإيقاع في تراسل الحواس، التي تؤكد دهشة التلقي، وتجعل العالم أكثر إدراكاً، يقع الإيقاع كذلك في التصوير وعلاقات أطرافه.

وجدت «قصيدة النثر» نفسها هاربة من موسيقى الذاكرة وأنظمة الصخب المتواتر المتتابع إلى إيقاع متحرر من القوانين الثابتة الصارمة، من القيود التي تعباً الانطلاق وحركة شعور في علب ذات مقاسات وأحجام متماثلة إلى إيقاع اللغة وحركتها

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،

الشعر المعاصر في المغرب، الدار البيضاء: دار توفيق للنشر

1990، ط 1، ص 121.



هل قفزت «قصيدة النثر» إلى إيقاعها الخاص - إيقاع البياض دون أن تستوعب إيقاع الذاكرة: الوزن الخليلي؟ الإجابة بالنفي، لقد استوعبت الإيقاع الذاكري أو المحفوظ، حيث كان معظم كتابها من شعراء التفعيلة وأنشجوا فيها أعمالاً كثيرة، ويعلموا استوعبوا إيقاعها وموسيقاها أخضعوها لمتطلبات الشعور، وتجاوزوه عندما فقد كثيراً من مبررات الانكفاء عليه، فـ«قصيدة النثر» لم تكف بالقفز فوق التفاعيل، بل تخطت نموذجية اللغة، ومارست كماً هائلاً من المفاجآت التعبيرية والدلالية التي صدمت المتلقي في ذوقه أحياناً، وفي فكره أحياناً، بل في معتقده في بعض الأحيان، ولم تتوقف هذه المفاجآت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون<sup>(1)</sup>.

أصبح الإيقاع في «قصيدة النثر» إيقاعاً فردياً خاصاً، غير خاضع لأنظمة التردد المنتظم أو غير قار في أدوات اللغة التراثية/الوزن، بل هو متحول بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه، مستجيباً لنوازه الداخلية، منسجماً مع إيقاعه الخاص، الذي يخترق به كل شكل إيقاعي ثابت، وهو ما أشار إليه أحد رواد «قصيدة النثر» العربية «يوسف الخال» حين قال عن موسيقى الشعر: «يتعدى شكلتها، مما يعني أن لكل شاعر موسيقاه، ولا يمكن إخضاعه لقاعدة واحدة. فإذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليدياً موروثاً، أو مقروصاً على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به، وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن

- الخارجي والداخلي كما عرضنا له - فهي متدفقة في إيقاع الحياة والوجود، لها إيقاع خاص غير مقنن وغير جاهز سلفاً، فهي ليست في الفراغ، ويؤكد د. محمد عبد المطلب أن «قصيدة النثر» إيقاعاً مختلفاً، ثم تهجر الإيقاع كما يهجرها رافضوها، ويرى أنها تذهب إلى مناطق إيقاعية وعميقة على اعتبار أن اللغة إيقاعية وموسيقية، فيقول «يجب أن تدرك أن «قصيدة النثر» لم تهجر الإيقاع تماماً، ولم تبعد عن منطقة عنايتها نهائياً، وإنما معناه أن للحدثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية الدلالية اندماجاً كلياً، وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون بديلاً للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد على «الحرية» مدخلاً للإيقاع، ولا شك أن التراث كان له مغامراته مع هذه الحرية، لكن مغامرة الحدثيين لها خصوصيتها المفارقة، حيث أصبح الحرف عندهم أمة قائمة بذاتها، لاحتتماله كثيراً من الرموز والإسقاطات وامتلائه بالإيقاعية حال تردده على نحو منتظم<sup>(1)</sup>.

ومناطق الحدثيين الأثيرة - التي أشار إليها د. عبد المطلب - تكمن في التخلص من الرتابة والملل في الإيقاع المنتظم بعيداً عن الذاكرة وإنشادها، واختزالاتها الصورية واللفظية، وتعود إلى البراءة وإيقاع البياض الأول، وهذا الحنين إلى إيقاع الطفولة يفسر لوعة الاحتدام بين ضجيج الحضارة وبساطة الغاب، ولهذا يصبح الإيقاع غريزة فطرية في النفس البشرية، «إيقاع لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتركيب العبارات»<sup>(2)</sup>.

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 36.

(2) يوسف الخال: جريدة النهار اللبنانية، 8/6/1978.

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 36.

المفهوم القديم، الذي يصرّ على نوع من الوزن لا يكون الشعر إلا به<sup>(1)</sup>.

كان طبيعياً أن ينكر المثلقي هذا النوع الذي يخاتل ذاكرته، وتسقط الحدود التي يعرف بها وطن النوع ومعطياته، فأحياناً يعترف بعدم قدراته على مواجهاته، وتفشل ذائقته في إدراك جماليات لم يألّفها من قبل، لأنها ولدت ونمت في ظل وعي مسيّج بالروادع والزواجر والخوف والتوتر، والذائقة الجديدة لم تولّ مسكونة برعب الانزياح عن إملاءات الذاكرة الواهية، بل مضللة بقدسيات يصعب الاقتراب منها والمساس بها، والأهم أنها باتت تستنبت حاجاتها وإشباعها من خارجها<sup>(2)</sup>.

## إشكالية العزف وشعرية الإيقاع

يستطيع القارئ أن يقف على مجموعة من الأدوات التي تتحقّق الإيقاع في «قصيدة النثر» بعيداً عن الإيقاع العرضي الكائن في الوزن والتفاعيل، وتنوعت هذه الأدوات بين الإفرادية أي في اللفظ، وأدوات تركيبية، يجسدها الحرف، والبناء الصرفي، وأدوات إيقاعية تتحقّق في الممارسة النحوية، وأدوات بنيوية: في التجنيس، والسجع، وحسن المقابلة، والتقسيم، والتصريع وغيره.

وهذه الأدوات الإيقاعية - التي أشرنا إليها - لم يكن من السهل الوقوف عليها، بل تحتاج إلى دقة الملاحظة والصبر لرصدها وتحديد تواترها وكيفية تحقيقه، وبالتالي يقف الباحث على وظائفها الإيقاعية، ويرى د. محمد عبد المطلب أن هذا الجهد في تحديد معطيات الإيقاع في «قصيدة النثر»، وصعوبة متابعته يعود إلى تعاملها مع المستوي الكتابي. أي مع اللغة الصامتة صوتياً ومن هنا فإن المتابع يحتاج أولاً إلى نقل الكتابية إلى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها وطبيعة انتشارها أفقياً ورأسياً<sup>(1)</sup>.

الظواهر الصوتية التي تذهب إليها «قصيدة النثر» لتحقيق المفقود منها موسيقياً، لم تتواتر بانتظام، فهي ضد النظام بما فيه

(1) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، بيروت: دار الطليعة 1978 ص 92.

(2) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية قصيدة النثر ص.

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 150 - 151.

الإيقاع، تسعى إلى إيقاع منفلت غير منضبط كما في صراع النفس مع اللغة والعالم، فهي لا تسعى لاكتمال نظام، بل تسعى أن تحدث فوضى جمالية تعيد إليها وجودًا مستقلًا عن الأشكال الشعرية السابقة عليها. ومن هنا كان بحثها الدؤوب عن تيمة إيقاعية أو صوت أو عزف منفرد تطلبه الروح، فركزت على بنات إيقاعية ما، ترى لها فاعليتها الدلالية التي تكشف رغبات الشاعر، وتشير إلى حضوره في لحظة انبثاق جديد.

وهذه الأدوات الإيقاعية التي تركز عليها «قصيدة النثر»، والتفتت إليها الشعرية التراثية، وقصيدة التفعيلة من قبل.

لقد فتن الشعر العربي القديم بالقيم الصوتية والموسيقية بالإضافة إلى الوزن فلم يسلم عصر من عصور الأدب من هذه الفتن الإيقاعية وخصوصًا فتن الحرف، ومن النقاد - خصوصًا البلاغيين من استحسّن بعضها القليل ورفض أكثرها على اعتبار أنها ليست من الفصاحة في شيء، وهي ضرب من الصنعة والتكلف بعيدًا عن الطبع وسلامة الذوق.

لقد التفت النقاد القدامى البلاغيون إلى ثقل النطق في مخارج الحروف المتقاربة وتنافرها حيث تعطل هذه البنية فرصة التواصل والانسياحية الشعرية مع الانسياحية اللغوية، كما أن الحروف المتقاربة المتنافرة ذات المخارج المتقاربة تحدث نشازًا ونفورًا وإحساسًا بالانفصال والضغط على السمع، فلذلك عدوها عيبًا كبيرًا وبعيدة عن الفصاحة، وهذا ما جعلنا نشير من قبل بأن شعراء الحدائق كانوا أكثر وعيًا من أسلافهم بأهمية إيقاع الحرف ودوره في إنتاج دلالة عميقة في بنية النص، حيث «يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة من

خلال القاحليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجات تقارب قيمًا مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي»<sup>(1)</sup>.

وقد انتشرت ظاهرة الغرام بإيقاع الحرف في التراث العربي في شعره ونثره، لما في هذه الإيقاعية من نشوة في التلقي الشفاهي الذي يحلم به الشاعر أن يحققه في المتلقي، حتى يقبض على رسالته / قصيدته في عالم يغيب فيه التدوين، وتنشط فيه الذاكرة، وتتدفق فيه لواعج النفس مع تدفق الإيقاع. ففي الشعر القديم امتلات قصائد كثير من الشعراء بإيقاعية الحرف، فقد ورد عن امرئ القيس قوله:

وكاف وكفكاف، وكفى بكفها

وكاف كفوف الودق من كفها انهمل

قلو لو ولولو ثم لولو ولو

دنا دار سلمى كذت أول من وصل

وعن عن وعن عن ثم عن وعن عن

اسائل عنها كل من سار وارتحل

وفي في وفي في ثم في وفي في

وفي وجنتي سلمى اقبل لم امل<sup>(2)</sup>.

(1) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001، ص 6.

(2) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، دمشق: دار كرم د.ت، ص 130 - 131.

وقد ورد عن أبي تمام قوله:

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن

يرضى المؤمن منك بالرضى

وعن المتنبي قوله:

ولا الضعف حتى يبلغ الضعف ضعفه

ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله الف

وتتشر مادة (غن) في شعر العجاج حيث يقول في الأشطر

التالية:

إن الغواني قد غنين عني

وقلن لي عليك بالتفني

عنا، فقلت للغواني إني

عن الغني، وأنا كالعظمي<sup>(1)</sup>.

هذه الإيقاعية التي فُتن بها الشعراء القدامى تشير إلى إدراك هؤلاء الشعراء إلى الانسجام بين حالة الشاعر وحالة اكتشافه للعالم عبر لغته الخاصة، فهو يقهر الوجود الهش بإعادة صياغته جماليًا حتى يتطهر من درن الواقع الباطش، فالإيقاع هو الإنسان وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مشواره الفطري<sup>(2)</sup>، حيث إن «الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي حين يحيل

(1) ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، بيروت: مكتبة دار الشروق د.ت، ص 184.

(2) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين المنيّة الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.

على التلذذ، زيادة على ما كان له من قوة سرية في العاضي وما لعبه من دور حين كان إطارًا لممارسات شعرية<sup>(1)</sup>.

وقد تردت ظاهرة الغرام بإيقاع الحرف بكثرة في التراث العربي الثثري كما في المقامات ويصفة خاصة في مقامات الحريري الذي اتكأ على بنية الحرف الإيقاعية المتواترة، بحيث يقود الحرف في كل كلمة كما في رسائله:

رسالة الحريري السيفيّة<sup>(2)</sup>

ومن رسائل ابن الحريري رسالة التزم في كل كلمة منها السين نثرًا ونظمًا، كتبها على لسان بعض أصدقائه يعاتب صديقًا له أدخل به في دعوة دعا غيره إليها وكتب على رأسها: باسم القدوس أستفتح، وبإسعاذه أستنجح، سجة سيدنا سيف السلطان مدة سيدنا الإسفهلار السيد النفيس سيد الرؤساء حرست نفسه، واستنارت شمسه، ويسق غرسه، واتسق أنسه استمالة الجليس، ومساهمة الأئيس، ومواساة السحيق والنسيب، ومساعدة الكسير والسليب، والسيادة تستدعي استدامة السنن، والاستحفاظ بالرسم الحسن. وسمعت بالأمس تدارس الألسن سلاسة خندريسه، وسلمال كؤوسه، ومحاسن مجلس مسرته، وإحسان مسمعة مثارته فاستسلقت الاستدعاء،

(1) د محمد الرغبني: محاضرات في السيمولوجيا، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1987، ص 151.

(2) العماد الاصبهاني: جريدة القصر، ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ارشاد الأديب إلى معرقة الأريب، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار العزف الإسلامي 1993، ج 5، ص 2209 - 2201.



وتوسعت الإسرائ، وسؤفت نفسي بالاحتساء ومؤانسة الجلساء،  
وجلست أستقري السبل، وأستطلع الرسل، وأستطرف تناسي  
رسمي، وأسامر الوسواس لاستحالة رسمي:

وسيف السلاطين مستأثر

بأنس السماع وحسو الكؤوس

سلاني وليس لباس السلو

يناسب حسن سمات النفيس

وسنن تناسي جلاسه

واسوا السجائاً تناسي الجليس

وسر حسودي بطمس الرسوم

وطمس الرسوم كرمس النفوس

وأسكرني حسرة واستعاض

لقسوته سكرة الخندريس

وكتب إلى أبي طلحة بن النعمان الشاعر لما قصده إلى  
البصرة يمدحه ويشكره، ويتأسف على فراقه: بإرشاد المنشئ  
أنشئ، شغفي بالشيخ شمس الشعراء، ريش معاشه وفشا  
رياشه، وأشرق شهابه، وأعشوشبت شعابه، يشاكل شغف  
المنتشي بالنشوة، والمرتشي بالرشوة، والشادن بشرخ الشباب،  
والعطشان بشمّ الشراب، وشكري لتجشمه ومشقته، وشاهد  
شغفته، يشابه شكر الناشد للمنشد، والمسترشد للمرشد،  
والمستبشر للمبشر، والمستجيش للجيش المشر. وشعاري  
إنشاد شعره، وإشجاء المكاشر والمكاشح بنشره. وشغلي إشاعة  
وشائعه، وتشبيد شوائعه، والإشارة بشذوره وشقوفه، والمشورة  
بتشييعه وتشريفه، وأشهد شهادة تشده المقشر المكاشف،

والمشنع الكاشف. لإنشائه ومشاهدته تنعش الشائب والناسخ،  
ولمشافهته تباشير الرشد، واستشيار الشهد، ولمشاحته تشقى  
المشاحن، وتشين المشاين، ولمشاعته تشظى الأشطان،  
وتشط الشيطان. فشرقاً للشيخ شرقاً، وشغفاً بشنشته شغفاً:

فأشعاره مشهورة ومشاعره

وعشرته مشكورة وعشائره

شاو الشعراء المشمعلين شعره

فشانيه مشجو الحشا ومشاعره

وشوه ترقيش المرقش رقصه

فأشباعه يشكوته ومعاشره

كما انتشرت هذه الظاهرة في تراث العرفانيين، حيث  
تحولت اللغة إلى مقامات، كل حرف فيها يحمل طاقة هائلة من  
الرموز والإشارات، كما عند النفري، وابن عربي الذي يعلن أن  
«الحروف أمة من الأمم»<sup>(1)</sup> ويرى في حرف الشين شوقاً لا  
يهدأ، فهر المجاهدة وطريق الوصول للمحبوب الذي يفتح أفق  
الشوق على الأبدى، فيقول: «الشين شجرة الشوق الشائكة. كل  
شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه».

ويقول ابن عربي في رسائله - فصل خطب الغراب  
الحالك: «أنا هيكل الأنوار، وحامل الأسرار، ومحل الكيف  
والكم، وسبب الفرح والغم، أنا الرئيس المؤوس، ولي الحسن  
والمحسوس بي ظهرت الرسوم، ومنّي قام عالم الجسم، أنا

(1) ابن عربي: رسائل ابن عربي، القاهرة: الهيئة العامة لقصور  
الثقافة 1998، ج 1، كتاب الميم والواو والنون.

أصل الأشكال، صورتني تضرب الأمثال، فأنا المصباح في الريح، أنا السلسلة على صنوان والجنح»<sup>(1)</sup>.

هذه الظاهرة الإيقاعية والفتنة بها في التراث العربي وخصوصاً في التراث الصوفي، هو ما لفت أنظار الشعراء المعاصرين إليها خصوصاً شعراء السبعينيات الذين لم يسقطوا الضغينة نهائياً وشعراء «قصيدة النثر»، مما يؤكد أن «قصيدة النثر» ذات جذور عربية استمدت جمالياتها من روافدها التراثية، فاستند حلمي سالم في أول دواوينه «الأبيض المتوسط» على الإيقاع الصوتي الذي يكشف دلالة الحركة، ويشير إلى البهجة، والترقب والفرح، فهو يلتقط بالإيقاع مشهداً، ويحوّله إلى حدث ما كانت اللغة الواصفة أن تقدمه كحالة متحركة، وتكشف أبعاده النفسية بهذه الطريقة التي استطاعت أن تنتجها الإيقاعية، فيستخدم الإطلاق الصوتي «المد» متصلاً ومنفصلاً في آن في قصيدة «خطوات» التي كتبها إلى ابنته (لميس) حيث يقول فيها:

تا..

تا..

تاتتا..

حصات فرح يبدا قلبي انفلاتا..

تا..

تا..

(1) رسائل ابن عربي، تحقيق وتقديم سعيد عبد الفتاح، بيروت: دار الانتشار العربي.

تراقصت عيونته - حصاني البهيح - حين غازل البقاتا..

تا..

تا..

تا..<sup>(1)</sup>.

وفي قصيدة شين، عين، رام استخدم: إيقاع الحرف عبر بنيته اللغوية النحوية مثل «ش، ع، ر

شين، عين، رام

يا محنة الشعراء

غزالة وحيدة تموت في العراء

مدينة تسير للامام والوراء<sup>(2)</sup>.

أما حسن طلب فقد وصلت فنتته بالحرف - وما يحمله من دلالات، تفتح دائرة التأويل - درجة الغرام فكتب ديواناً كاملاً اعتمد في بنيته على حرف الجيم وأسماء (آيه جيم) ليتردد الحرف بصورة منتظمة في كل دوال الديوان:

الجيم قاج الأبدية

وهي جوهرة الهجاء

جمانة اللهجات أو مرجانة الحاجات

(1) حلمي سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري، القاهرة: دار الفصحى 1983، ص 72 - 73.

(2) المرجع السابق، ص 66.

أجرومية الهزج ارتحال جر بالمجثت ههجة الزجر

والجيم جراة من عجز

والجيم خنجر من تجبر

إنها حجر تفجر تحت إسفنج تحجر

إن جل الجيم يوجد في البياض الخجم<sup>(1)</sup>.

الجيم في تجربة حسن طلب خارج سياق الحرف في بنيته ودلالته، فارقت صوتيتها، واتسعت لتصبح دالاً مفعماً بالإشارات والرموز وغيرها، إنها تكتسب كل مرة خصوصية مفارقة لمرجمها، حتى في علاقتها بالدوال المجاورة.

تحولت الجيم من حرفيتها صوتياً وصرفياً إلى نص يمثل ويفيض، كما مارس الشاعر معه حضوراً فريداً واصطفاه لنفسه في لحظة تفيض بعيداً عن التصنيع والذهنية أحياناً، متخطياً ذاكرة اللغة المستهلكة إلى ذاكرة الذات التي تقبض على وهج خاص، تلتقطه الجيم الطالعة من الوجدان واللغة البكر وسياق المعرفة وفلسفة الجمال، وحين الإدراك.

لقد شكّلت الجيم / حرف الجيم من خلال تنابُعها الصوتي بهذه الكثرة والتردد نسقاً إيقاعياً عالياً حيث لا يوجد دال خالياً من حرف الجيم حتى أن صوته يغطي على كل معطيات الإيقاع الأخرى التي تكمن في اللغة، بما فيها إيقاع التفعيلة. وهذه الإيقاعات الجديدة تحقق تطهيراً جمالياً في

(1) حسن طلب: آية جيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 14.

نفس الشاعر الذي يحيل العالم إلى نغمات يفك شفرتها حين يتجذب إلى شعرية خاصة، كما أن «ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس ويرهفها»<sup>(1)</sup>.

هذا الغرام الإيقاعي الذي يولده الحرف في شعرية الحدائث إنما يعود إلى فاعلية التراث الصوفي العرفاني الذي أشرنا إليه من قبل خصوصاً مواقف النفري الذي التفت إلى حرف الميم في مواقفه فقال عنه:

وقال لي: الحرف يسرى حيث القصد. جيم جنة، جيم جيم<sup>(2)</sup>.

لقد تحرر شعراء الحدائث من سطوة الإيقاع الذي يجرّ خلفه أذيال التجربة بمفهومها القديم، وأخضعوا الإيقاع لمطالباتهم النفسية والجمالية، اعتبروه نوعاً من اللعب العميق مع شعريتهم، لا اللعب العقيم الذي ينتج عنه تجارب مفرغة من دلالاتها، أصبح الإيقاع حياة وحركة ووجوداً وحميمية وشعوراً غامضاً، لقد تحول الشعر من مفهوم التعبير عن الواقع إلى خلق واقع خاص تقوم اللغة بمعطياتها بإنتاجه، فمن هنا تخلق الشاعر عن دور النبي والمصلح، وخاض مغامرة جديدة مع الشعر، وتحولت العلاقة بينهما إلى لعب، لعب بين الشاعر واللغة من جهة ولعب بين النص والقارئ من جهة أخرى، «فإذا نظرنا إلى

(1) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 18.

(2) محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص 183.

الشاعر بصفته منتجاً لشفرة لغوية لها قصد شعري، يمكن تفكيكها، فإن هذا التفكيك لن يحدث دون توافر قارئ له قصد، وقادر على فك رموز النص الشعري عبر اكتشافه للانتظامات التي يجعلها النص في رموزه المشفرة<sup>(1)</sup>.

إذا كانت شعرية الحداثة قد أوغلت في استثمار الطاقة الصوتية للحرف - كما عرضنا - فإن «قصيدة النثر» تعاملت مع إيقاع الحرف بوصفه معوضاً عن المفقود والموسيقى في أذن المتلقي ويوصفه موجهاً لنوع الدلالة عبر درجاتها من جهة أخرى و«الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها»<sup>(2)</sup>.

لم تحرص «قصيدة النثر» أن تحقق عبر الترجيع الصوتي للحرف أو تتابعه نظاماً صارماً ثابتاً، لأنها تكمن في الفوضى الإيقاعية، وتخفض الإيقاع لحركة الشعور وتموجات الداخل، وفي هذا الإطار يشير د. محمد عبد المطلب بقوله: «إن تقييد الإيقاع نهائياً سوف يدفع «قصيدة النثر» تلقائياً إلى منطقة (القصيدة) بعيداً عن النثرية. ومن ثم يمكن القول إن التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع هو الخاصية الأساسية في «قصيدة النثر»

- (1) ليونارد راسريغين: مملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل الصادفة والبيرونيكية، ترجمة عبدالهادي عبدالرحمن، بيروت: دار الطليعة 1995، ص 98 - 102، نقلاً عن: علاء عبد الهادي: «قصيدة النثر» والنثريات النوع، ص 29.
- (2) أوستن دارين ورنيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب 1972، ص 188.

ولا نعني بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع، وإنما نعني به عدم الانتظام وضياح الترجيع الصوتي التراكمي، وبمعنى آخر نقول: إن «قصيدة النثر» في حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية، لكنها فوضى جمالية إن صح التعبير<sup>(1)</sup>.

حاولت «قصيدة النثر» اختراق الصمت الموسوم به النثر واتهامها بالخلو من الإيقاع، فأثبتت أنها تهرب من النظام الإيقاعي - الذي كرسته القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل، وبالتالي أدمنته الأذن، فأصبح المعيار هو التعود والألفة وثبات النمط - إلى إيقاع جديد ترسمه الحالة، ويستجيب لتحولات الشعور، ويربط بين الإيقاع وحركة التجربة/ الحالة، وهذه الحركة يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغتها العامة، فليس هناك إذن قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة، ونظراً لخضوع هذه الأخيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه - سواء أكان واقعاً داخلياً أم خارجياً - فإن الشكل على العموم (والإيقاع على الخصوص) لا يمكنه إلا أن يكون انعكاساً للتحول وبالتالي متغيراً ومتنوعاً<sup>(2)</sup>.

- (1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، ص 152.
- (2) نقلاً عن: د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 26.



## إيقاع البراءة في القصائد الأولى

حاولت «قصيدة النثر» أن يكون الإيقاعات نابعا من طبيعتها بعيدا عن الأشكال الجاهزة والأنماط المحفوظة/الذاكرة، فلجأت إلى إيقاع البناء الشرايطي الإيقاعي من خلال تردد نخمي أو تردد أصغر وحدة إيقاعية / الحرف بين دوال متجاورة، فتقوم علاقة التجاور اعتمادا على حرف مشترك يربط بين الدوال بصورة منتظمة وأخرى غير منتظمة، فالصورة المنتظمة التي يتحرك فيها الصوت المتردد في اتجاه امتدادي، تلاصقي، أفقي في كل دال متجاور مع دال آخر، وهكذا حتى نهاية القصيدة كما فعل رفعت سلام حين استخدم إيقاع الحرف المتواصل الذي يتردد في كافة الدوال المتجاورة، حيث يتم التجاور عبر حرف السين الذي يلائم الانسياب والسيولة والتدفق الذي يحمله دال (انثر) و(المياه) في بداية الدفقة:

«فانثر على سطح المياه طيورك الرقطاء ترعى الزبد  
الصافي،

تسوق السراطين إلى سردابك السري ساعة الخسر،  
رسول سائغ

ساقب له السؤال المستحيل وسورة الجسد الحسير،  
اغرس

سهامك في السديم السهل سيسبانا وبانا يسلب السبيل  
من

الساثرين سر إلى السر سريعاً ساقراً لا بأس مستوفراً  
سراب

سايغ سؤال عسير لا تستدر واسحب من الأسفار سيفك  
السامري

واستلب السراب إلى سرب من الفسور السائمة تغسل  
السريرة في

السعير المرير المر<sup>(1)</sup>.

اعتمد النص في اثباته الإيقاعي على الصوت الحرفي المتعدد بانتظام/ حرف السين، وقد سيطر هذا الحرف برئيه المرتفع على بنية الدفقة، حيث ورد في كل دال من دوائها التي بلغت خمسة وأربعين دالاً، فوق التجاور الصوتي المتغير بين الانسياب والاحتداد والإطلاق والانحباس، فالانسياب يقع في تردد الحرف متحركاً وما بعده كذلك، خصوصاً إذا كان الوصل واجباً في موضعه الحركة بالتثوين، ويأتي احتدادياً منطلقاً متدفقاً كأنه يلوح بالمدى والإيقاع المناسب واللامتظم حيث (السين) لم تستقر في موضع ثابت في كل الدوال المتجاورة، بل جاء موضعها متغيراً، لعب دوراً مهماً في كشف الوهج والاحتداد الداخلي الذي تعانيه ذات الشاعر المحاصر بالخراب والفناء، لقد كسر الشاعر هدوء الإيقاع الذي يتجسد في بنية السرد/ الوصف. وفتح له طريق الاصطخاب، وكأن الصوت يمثل احتجاجاً واضحاً ورفضاً لهذا التردّي والانهيال الذي يهيمن على واقعه المعيش.

(1) رفعت سلام: كانها نهاية الأرض، ص 18 - 19.

هذا هو وعي «قصيدة النثر» بتحويل الإيقاع المقصود سلفاً إلى الإيقاع النموي الذي ينمو مع حركة الحالة واتجاه الرؤى وطريقة استخدام اللغة.

ومن أمثلة التداعي الصوتي القائم على نظام الإحلال والتبديل - الذي يتجسد في الاتكاء على حرف بعينه، يتم تريده في مجموعة الدوال المتجاورة بحيث يجاور دال دالاً بحرف يجمع بينهما، ثم يجاور غيره بحرف آخر ليحكم علاقتها صوتياً خصوصاً في هيئته داخل دائرة الترجيع التراكمي، - ما ورد في قصيدة «أنسي الحاج»: «اللحظة حرير وحجر»:

لا أذكر كتبك لك كلمة شعور: كل هذا كان

تقليداً لطعمك الجسدي.

وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها

العصافير مقلوبة، أتبعك لأرى بنفسجات

قدميك تتفأح من خمير رغبتني الرتيبة، وهكذا

أعبدك، تحت حرير اللحظة أو حجرها، وتحسبين

تعبي نبوغاً.

لم أولف لك كلمة. وما إن كتبك حتى قلت: ٧

أريد أن أرى رجلاً!

وقبل أن أنزل إلى الرصيف، أنزلت غواصتي في

بحرك، داناي، حيث لا غواصة لا بحر لا داناي.  
واضحكك لاني لم أغرق في هذا الغوص وظننت  
صخرة خجلي اغنية انتصار...<sup>(1)</sup>

يبدأ الإيقاع بالضغط على انبناء القصيدة منذ العنوان عبر إيقاعين: إيقاع بصري يتجسد في استخدام النبر البصري، حيث لجأ الشاعر إلى إيقاع الخط عبر السمك المغاير لبنط كتابة النص، فأتى به سميكا حتى يشير إلى اللحظة بوصفها حالة تتحرك عبرها مشاعر الشاعر ورؤيته وبالتالي سيتواطأ معه المثلقي في تلبس تلك اللحظة القائمة على الثنائية: البهجة والموت، والإيقاع الصوتي حيث يحقل العنوان بانتشار حرف الحاء الذي يجمع الدوال الثلاثة بدون فصل أو مساحة بياض فاصلة، فالحاء يجمع اللحظة وحرير وحجر. وحرف الراء يقوم بتوثيق علاقة التجاور صوتيًا بين (حرير) و(حجر)

وتتنوع إيقاعية الحرف داخل القصيدة، فيتردد بانتظام في موضع التدفق ليحدث رنينًا شعوريًا أو لحنا مماثلاً لحركة الذات وهي في علاقة التواصل مع الآخر وكأن اللغة عبر حرف التردد تقيم علاقة التداخل بين المرسل / العاشق والمستقبل العشق / فيأتي التردد منتظمًا أو مهيمًا على البناء الدقة التعبيرية / السطر كما في حرف الكاف الذي يتردد في القصيدة كلها ست عشرة مرة في مواضع متغيرة، فيأتي منتظمًا بين دوال متجاورة ثم يغيب، ويظهر في موضع آخر، يجمع دوالًا متجاورة كما في السطر الأول، ثم يقع حاجز مفاجئ لا يقلل من الرنين أو

(1) أنسي الحاج: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص 264 - 265.

الذبذبة الموسيقية التي يحدثها الحرف المسيطر خصوصًا إذا كان الدال الحاجز أو الفاصل لسيطرة حركة التتابع أو الترجيح الصوتي في مقام القافية من حيث المعنى، حيث تقف القافية عادة في وجه سيطرة الإيقاع الوزني والمضموني، فيقف الشاعر عندها لإتمام المعنى المراد في البيت/ وحدة البيت، : لا أذكر كتبت لك كلمة شعر: كل هذا كان تقليدًا لطعمك الجسدي).

فإذا تأملنا علاقة التجاور بين الدوال في السطر السابق نجد أن العلاقة التجاورية تعتمد حرف الكاف: حيث يتردد بين أربعة دوال متجاورة هي (أذكر، كتبت، لك، كلمة) ثم يتوقف التردد الصوتي للكاف بدخول دال مختلف في بنيتها الصوتية: شعر، في الوقت الذي يتجاور فيه صوت الكاف الذي يجمع الدوال المتتالية وصوت الشين في (شعر) من حيث المخرج فكلاهما من أصوات وسط الحنك، فالرنين متقارب عبر المخرج.

أما الجزء الثاني من السطر فيأتي التردد للكاف شبه متجاور نظرًا لوقوع حواجز دوال أخرى: (كل هذا كان تقليدًا لطعمك الجسدي) فالكاف يتردد ثلاث مرات متباعدة، ولكن الدوال متقاربة عبر حروف أخرى تتردد بينها، فالدال (هذا) يفصل بين (كل - كان) ولكنه يتجاور مع الدال الذي يليه (كان) بالمد (الألف والكاف) في (كان - لطعمك) يفصلهما دال (تقليدًا) ولكنه يتجاور مع (لطعمك) عبر حرف اللام، ويتجاور (لطعمك) مع (الجسدي) عبر حرف اللام كذلك.

وتتسع مساحة التجاور بين الدوال في قصيدة «أنسي الحاج» وتشككش، فتأتي مجموعة من الدوال تتجاور بحرف مشترك ويمتد الاشتراك في الحرف ليشمل أكثر من دال في

السطر الشعري، ثم تتغير علاقة التجاور بين الدوال أو الدالين، فيجمع بينهما حرف جديد، فالكلمة المتوسطة أو الدال المتوسط يشترك مع الأول في حرف ما، ومع الثالث في حرف مختلف. واتساع مساحة التجاور وانكماشها يؤكد أن الإيقاع ناتج عن الحالة وحركة التجربة وحرية اللغة التي يوجهها الشاعر، كما يؤكد أن الإيقاع طباعي غير مصنوع أو مقصود أو زينة أو حلية شكلية.

إذن تتغير حروف التجاور وتتغير مساحتها امتداداً وانكماشاً، فبعدما سيطر حرف الكاف في افتتاح القصيدة على مكونات الإيقاع وهيمن على علاقة التجاور بين الدوال. تتغير العلاقة من جديد مع مجموعة من المشترك الصوتي الذي يجمع بين دوال القصيدة، فحرف التون يحكم علاقة التجاور بين أكثر من دال في قوله (وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبة) فهناك تجاور بين: (عندما - تبحثين - عن) تجاور متظم، ثم ينقطع التجاور بوجود فاصل بدال (بلاد) الذي تجاور مع الدال الذي يليه عبر صوت (اللام) (بلاد - يصلبون). وتتغير الرنين عبر هذه الإحالات وهذا التبديل بين الحروف التي تحكم علاقة التجاور بين الدوال بحيث تصبح هناك علاقة تواصل نغمي أو رنيني متواصل يختلف في الأداة النغمية / الحرف لكنه يحافظ على استمرار الإيقاع.

وتتواصل علاقة الامتداد الصوتي والتجاور في قصيدة «الحاج» عبر صوت مختلف يضمن انفتاح مساحة الرنين، ويتجاور الإيقاع عبر صوت (الياء) بين (يصلبون) - التي تجاورت مع الدال السابق عليها (بالألف) - وبين (فيها) ويتوالى التجاور مع ما بعدهما بنفس الحرف (الياء) (فيها - العصافير). ويحدث تجاور جديد بين (العصافير - مقلوبة) عبر (اللام).

ويقوم حرف (الياء) بثوثيق علاقة التجاور بين (مقلوبة - أتبعك)، وتتغير العلاقة مع الدال المجاور بعد (أتبعك) ليحلّ رابط جديد وهو (الألف) مع الدال التالي: (لأرى)، ثم ينكمش الإيقاع، وتتقلص مساحته عندما تنقطع علاقة التجاور بين بعض الدوال، وهذا ما يؤكد علاقة الإيقاع بحركة القصيدة حيث «تعتمد القصيدة الحديثة (قصيدة النثر) على وجه الخصوص» في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول ومن وضع الثبات إلى التحول وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقدم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدد مساراتها فيها<sup>(1)</sup>.

فكان الإيقاع المنساب المتدفق في قوله (وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبة)، يرسم صورة البحث والحركة عبر حرف (التون)، حركة الآخر / الأنتى وهي حركة تقسم بالسرعة والرغبة المتوقدة للوصول إلى حضور ما، ثم ينقطع الإيقاع المتواصل والمتدفق عند الاصطدام بواقع الموت والدمار والانهييار (بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبة)، وبدأ إيقاع جديد هادئ تتسع فيه علاقة التجاور، فالبلاد التي تبحث عنها الحبيبة / المرأة لها معطيات الرفض، فيحدث تجاور إيقاعي بين اختيار المحبوبة وفعل المحب / الشاعر عبر حرف (الياء) المتبوع بإطلاق صوتي يتمثل مع الحركة (المد) بالفتح (مقلوبة - أتبعك) هذا هو إيقاع الحركة.

أما إيقاع القرار فيأتي عبر متجانس، يشير إلى الانقطاع والتوقف حيث تُتاح الفرصة للتأمل، ويكشف عن حالة مختلفة،

(1) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية

الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 26.



ترصد حركة الشاعر في إيقاع مختلف (أرى بنفسجات قدميك) فالدوال الثلاثة لا تقوم بينها أية علاقة صوتية تجاورية.

ويعود إيقاع الإحلال والتبديل عندما يصل الشاعر إلى يقين الاتباع، فيحدث التدفق الإيقاعي المماثل للتدفق النفسي، فعندما يرى (بنفسجات قدميك تنفتح) يدخل في إيقاع الوصف المتلاحق بالإيقاع المناسب (من خمير رغبتي الرتيبة) حيث يتجاور الحرف مع الدال خمير عبر حرف الميم، ثم يتبدل التجاور الصوتي بين ثلاثة دوال، فتقوم العلاقة بينهم عبر المشترك الصوتي (راء) (خمير - رغبتى - الرتيبة).

ويتحول الإيقاع من الوصف - وهو إيقاع هادئ - إلى الحوار حيث يعود حرف الكاف إلى الظهور، فيجمع دالين: (هكذا - أعبدك)، فيرتفع صوت الإيقاع خصوصاً أن الكاف صوت شديد الانفجار، وهذا التحول من الهدوء إلى التوتر الإيقاعي - أو من إيقاع السرد إلى إيقاع الحوار - يشير إلى علاقة التغير بين ذات الشاعر وذات المرأة. «وإن إيقاع الفرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لـرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً، بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة. وهنا لا بد أن نشير إلى أن الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية كأن يكون أسلوب السرد هادئاً وكذلك الحوار»<sup>(1)</sup> إذن فإيقاع الحوار يتحقق عبر انفعاليين متواجهين متوازنين أو متقاطعين في لحظة ما، كل منهما يريد أن يتنصر لصوته فيحتوي الآخر سلباً

(1) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 42.

أو إيجاباً إما إيقاع السرد فينسب مع انسياب الذات حين تفتح خزائن أسرارها عن طريق الحكى أو الوصف، تبوح على مهل. فإيقاع السرد إذن إيقاع تأملي، امتدادي.

يعود الإيقاع إلى الانتظام - بعد إيقاع الحوار عبر صوت الكاف - متدفقاً، سريعاً من خلال تجاور مجموعة من الدوال، تشترك في حرف ما: حرف الحاء: (تحت حرير اللحظة أو حجرها، وتحسين)، فالدوال تعتمد على حرف (الحاء) بالرغم من وجود حرف عطف (أو) بين دال (اللحظة أو حجرها) فإن القارئ لا يشعر بتوقف الرنين، لأن الحاجب ضئيل، يفتح الأفق للتتابع الصوتي. وينتقل الإيقاع إلى علاقة جديدة بين دال (تحسين - تعبي - لبوْحاً) يقوم حرف الباء بتوثيق العلاقة التجاورية صوتياً، فكان الرنين يأخذ مقاماً جديداً مستمداً قوته وطاقته وتمثله مع رنين الدوال المتجاورة معها بحرف (الحاء).

وتؤدي (اللام) إلى توثيق العلاقة صوتياً بين (لم - أولف لك كلمة) في الوقف الذي تقوم فيه (الكاف) بتوثيق علاقة إضافية بين (لك - كلمة)، ويتغير التجاور الصوتي من (اللام) و(الكاف) إلى تجاور جديد في السطر نفسه، يقوم به حرف الميم فيوثق العلاقة بين (كلمة - وما) والألف يوثق العلاقة بين: (ما - أن)، و(التاء) تقوم بفاعلية الربط الصوتي بين ثلاثة دوال: (كتبت - حتى - قلت)، ثم يأتي بعدها (الألف) ليؤكد التجاور بين ثلاثة دوال آخر: (أريد - أن - أرى)، ويحدث تبديل فتوثق العلاقة عبر (راء) بين (أرى - رجلاً).

وبالتأمل في قوله (وقبل أن أنزل إلى الرصيف أنزلت فواصتي) نرى أن الألف يفتح المدى الصوتي للتواصل الإيقاعي المناسب في السطر الشعري السابق، حيث يوثق التجاور

الصوتي بين: (أن - أنزل - إلى - الرصيف - أنزلت غواصتي) فجميعها يحتوي على حرف (الألف) في الوقت الذي يربط فيه حرف النون بين (إن - أنزل)، و(اللام) يوثق علاقة التجاور - وهو توثيق إضافي يرفع من مستوى حركة الإيقاع - بين: (أنزل - إلى - الرصيف - أنزلت).

ويخفت صوت الإيقاعي المتولد عبر التجاور الصوتي، وتسيطر النثرية على الرغم من إيقاع التكرار، فالتكرار في مسافات متباعدة كما في قوله (في بحرك، داناي، حيث لا غواصته لا بحر لا داناي) وتتلأش علاقة الترابط الصوتي وكأن الشاعر قد وصل إلى مرحلة السكينة والهدوء بعد رحلة شاقة، قامت بها الذات عبر أفعال الحركة طوال القصيدة محاولة اختراق عالم الأنتى: (اذكر، كتبت، أتبعك، أرى، أعبدك، لم أولف، كتبت، أريد، أرى، أنزل، أنزلت، أضحككتك، لم أغرق، ظننت)، أربعة عشر فعلاً.

وتنتهي القصيدة بإيقاع الإحلال والتبديل، حيث يجاور الدوال دالاً آخر عبر حرف معين، ثم يجاور الدال الأخير دالاً بعده عبر حرف جديد، يجمع بينهما، (بالألف) يوثق علاقة التجاور لصوتي بين: (أضحكتك - لأنني) ويحلّ الإبدال في آخر سطر على هذا النحو: (وظننت صرخة خجلي أغنية انتصار) (صرخة - خجلي) يجمع بينهما حرف (الخاء).

ويأتي (الألف) و(النون) ليوثقا علاقة التجاور في نهاية القصيدة، ليحدثا صوتاً إيقاعياً عالياً، يتناسب مع اكتشاف الشاعر وكأن الشاعر يرفع صوته عالياً معلناً صدمته المريرة في وجه المرأة التي خالفت ظنه، فترهم الانتصار الزائف، واكتشف الواقع المتردي الذي يقطن بين نقيضين كما أشار في عنوان القصيدة (اللحظة حريز وحجر).

هذه الطريقة الإيقاعية التي تلبست قصيدة «أنسي الحاج» تضع الملامح الحقيقية لـ «قصيدة النثر» وهي تحاول جاهدة الفكاك بعيداً عن الأنظمة والقوانين الصارمة الثابتة المعدة سلفاً، فالإيقاع وليد الإبداع يمشي مع حركة الشعور، والتداخل الوجداني، فالإيقاع لا يستمد حضوره بقياسات وحدات غير ملائمة وإنما يخلق صوته/وحداته بنفسه، كما أن الانتظام وغير الانتظام الإيقاعي يؤكد رغبة «قصيدة النثر» الجديدة لكي تكون شكلاً بلا ذاكرة إن صح التعبير، فهي تفارق الأقبية النحاسية والجدران الرخامية، وتلهو بالفضاء الرحب.

كما أن المتأمل في قصيدة «أنسي الحاج» من خلال تحليلنا الإيقاعي يستطيع أن يتفني عنها تهمة أن «قصيدة النثر» نثرية البنية لا علاقة لها بالشعر، هاربة من الإيقاع، سهلة التناول /الكتابة، يدخلها من يشاء. «قصيدة النثر» تحتاج إلى وعي جمالي وحساسية جديدين، لا يكتمان في الجاهز السلفي أو الآتي المقصود.

وستواصل الدراسة تعاملها مع أدوات إنتاج الإيقاع في «قصيدة النثر»، لتكشف عن تحولات البنية الإيقاعية المكتنزة في هذا الشكل الذي يلحق بالإيقاع، ولا يخلق الإيقاع به في فضاء الاكتشاف، كما أن «قصيدة النثر» حينما ذهبت إلى البحث عن إيقاع الحالة أو اللحظة التي تكشف فيها العالم من خلال علاقة الشاعر باللغة لم تكن تنوي قطع أواصر الموسيقى، بل قطع النظام الذي يحدث هذه الموسيقى، خصوصاً أن الأنظمة تكون جاهزة ومعدة سلفاً، و«قصيدة النثر» تهرب مما أعد لها، فهي آتية من اللامعد، تعرف قصدها وتلقائيتها من الموسيقى، فهي تستثمر «إيقاعي الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور،

وطاقة الكلام الإيحائية والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصدا المتلونة والمتعددة»<sup>(1)</sup>.

وهذه الرؤية التي يقدمها أدونيس لعلاقة القصيدة الجديدة بالموسيقى تتجسد في كتاباته الشعرية / شعرية «قصيدة النثر» كما في قصيدته: (أول السؤال)

أفق يتوزد - لكن وجه المطر

يائس أفق يتكسر - لكن وجه المطر

عاشق مطر عاشق يائس -

خطانا ورق يرتمي في حفز

كيف لا يغمر الماء هذى الحفز؟

مطر عاشق - لو سألنا:

كيف لا يغسل الماء هذا الثمر -

اتراه يجيب الشجر؟

ربما... ربما...

وأكون النزيل، وأمضي

راسقا شرياني سؤالا على دفتن المطر...<sup>(2)</sup>

يتحول الإيقاع في «قصيدة النثر» حسب تحولات النص من حيث البنية والحالة، فلكل نص إيقاعه الخاص الذي يقلت من

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 116.

(2) أدونيس: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة

2007، ص 379.

أسر التقليد أو القانون أو الشكل الجاهز، ولهذا لا يمكن تطبيق إجراءات تحليلية تتفق مع بنى نص ما على نص آخر ونشدد النتيجة الواحدة كما في دراسة إيقاع العروض مثلاً. كما أن «قصيدة النثر» تبحث عن تقنيات متعددة، تنتج لها أو تحقق لها إيقاعاً متوتراً لا متواتراً.

إذا كانت قصيدة «أنسي الحاج» قد تجلّى الإيقاع فيها عبر المشترك الصوتي الذي يجمع دالين متجاورين فإن هذه القراءة التي أشار إليها د. محمد عبد المطلب في دراسته «النص المشكل» تكشف عن غرام شعراء «قصيدة النثر» بالمعروض والاهتمام بالإيقاع الخارجي والداخلي حتى لا تفقد القصيدة من شعريتها وتذهب إلى النثر بمفهومه النفعي أو الواقعي عند الزنانيين.

وقصيدة (أول السؤال) لأدونيس تحتشد بمعطيات الإيقاع الذي يتجلّى عبر مكونات المشترك الصوتي منذ العنوان، حيث تردد (الألف) و(الواو) و(اللام) في الدالين اللذين يفتحان الطريق إلى الدلالة الهاربة، فجاء المكون اللغوي محذوف، يعتمد على تأويل القارئ ومدى تداخل العنوان والنص، كما يتأسس الإيقاع في قصيدة أدونيس على مجموعة الأدوات الإيقاعية التي تشكل شبكة متداخلة ومتناغمة تخلق إحساساً جارفاً بالحيرة والقلق الذي ينشأ نتيجة تحول اليقين إلى التساؤل، وهذه الأدوات يمكن حصرها في: الحركة الطويلة، التثوين، القافية، إسقاط الفواصل، التشديد، التكرار، النبر.

فالحركة الطويلة كما يسميها علماء اللغة - خصوصاً في الدراسات الصوتية الحديثة - تعرف في الدرس اللغوي الكلاسيكي - بلحرف المد) وهي حركة تحتاج في النطق بها إلى

فتح مجرى الهواء وتخليته من أي عائق، حتى يخرج الصوت حرًا طليقًا محدثًا أوسع مساحة صوتية. وغواية الشعرية مع هذه الصوتية موعلة في التراثية، لكن هذه الغواية ازدادت مع شعراء الحداثة، ثم بلغت ذروتها مع «قصيدة النثر»<sup>(1)</sup>.

والحركة الطويلة/ المد هو إطلاق صوتي يحمل قدرًا كبيرًا من الاحتشاد الانفعالي، يشير دلاليًا إلى الامتداد الرأسي إذا كان المد بالألف. والامتداد الأفقي إذا كان المد بالواو، والامتداد الانحداري أو الهبوطي إذا كان المد بالياء.

والمد يكشف حركة الحالة التي تتاب الشاعر، فيلجأ إليها ليلتقط أنفاسه بعد تتابع صوتي متقارب، فيلعب المد دور الإبطاء الصوتي الذي يمتنع الشاعر فرصة الهدوء والتأمل ثم يتحرك بعدها صعودًا أو هبوطًا.

والمد في قصيدة (أول السؤال) تردد إحدى وعشرين مرة في ستة وأربعين دالًا مجموع دوال القصيدة، مما يشير إلى ارتفاع نسبة الإيقاع وصوت الانفلات الذي يكمن في التساؤل الممزوج بالتأمل والحيرة والقلق والشك.

ويسيطر المد على القرار المفاجئ أو الاكتشاف القائم على صراع التقابل بين دوال متصادمة، فالبنية الصوتية الإيقاعية تتلاحم عبر مكونات التركيب النحوي والصرفي: (أفق يتورد) فالأفق وهو المساحة المكانية التي ينطلق منها وعي الشاعر، يتحرك في تكوين إيقاعي حاد، تحمله الحركة في (أ) والفاء الساكنة، وكأن البنية الصرفية للكلمة تستجيب لحالة النفور من السكون، فتلتحق بالقاف التي يهيمن عليها إيقاع التثنية، فينقلها

(1) د. محمد عبدالمطلب: النص المشكل، ص 156.

من تحول ما قبلها (الكون) إلى ازدواج صوتي في آن واحد، يجمع بين ساكن ومتحرك، يمتد إلى اكتمال البناء الصياغي، ليمتزج إيقاع المكان بإيقاع الصفة / اللون / يتورد، هذا الإيقاع الذي يتحرك مع حركة زمن الفعل، فالإيقاع الذي يحمله الفعل إيقاع تكويني متحرك، يغطي الأفق باللون والإيقاع معًا من خلال انبناء صوتي متلاحق عبر التشديد/ التضعيف.

ويأتي الاستدراك ليأخذ النص إلى اتجاه إيقاعي ودلالي مغاير، فالتلاحق الإيقاعي يدخل مرحلة الهدوء، ويتغير من تدفقه الذي كشفته البنية الصرفية والنحوية إلى ما يمكن تسميته إيقاع التأمل والاكتشاف في آن، كما في (لكن وجه المطر) لتحل دلالة التناثر بوصفها نتيجة مع دلالة الانجذاب والفرح الأولي في (أفق يتورد) بوصفها مقدمة، وقد استخدم الشاعر إيقاع الفصل ليفصل بين إيقاع متلاحق هو المقدمة وإيقاع ممتد هو امتداد النتيجة وصولًا إلى قرار النتيجة (يائس) المضاد لهيمنة المقدمة (أفق يتورد).

وكان الإيقاع المحفوف والممتزج بالحالة النفسية يقود الرقبة، فيأتي المد أو الحركة ليكشف الحالة الجديدة (اليأس) في (يائس)، ليحل البطء والإحساس بالمرارة تتجه التحول والتضاد الواقع بين المقدمة والنتيجة (أفق يتورد - المطر يائس) فالمد إطلاق صوتي كأنه يحمل استغاثة أو رفضًا لما هو واقع/ الواقع المجذب/ الجفاف / القحط، الذبول الموات: أو استنكارًا أو تعجبًا ممزوجًا بالرفض (يا - ئس) وخصوصًا أن اليائس اتسم بالثبات والاستقرار كما تشير البنية الصرفية للكلمة (يائس) على وزن (فاعل).

كلما تغيرت المقدمة في رؤية الشاعر تغيرت النتيجة، وأصبح الترابط بينهما عكسيًا على المستوى البنائي الدلالي، أما



المستوى الإيقاعي فيتلازم مع هذه التحولات بين الثبات والتغير، فالرؤية تتحول من -- إلى

أفق يتورد ----- أفق يتكسر

لكن وجه المطر يائس ----- لكن وجه المطر عاشق  
فالحركة الطويلة (المد) في (يائس) كشفت لإيقاع التأمل /  
البطء وكذلك في (عاشق)، غير أن تحول السين (يائس) وهي  
صوت مرقق إلى الشين في (عاشق) يؤكد تحول الإيقاع من  
الصوت إلى الصدى، فالشين صدى السين.

لقد أدى المد بالألف دورًا مهمًا في تشكيل البنية النصية  
والنفسية، كما أشرنا في العلاقة السابقة.

أما المد بالياء فيحدث - كذلك - تلاحمًا بين البنية  
الإيقاعية والنفسية والدلالية في ثنايا النص، فقد تحولت الرؤية  
عبر مكوناتها: أفق -- يتورد - يتكسر، والمطر يائس ---  
عاشق، ويصبح التسيبي مطلقًا: المطر -- مطر، ويحتوي  
المطلق المقابل للحياة، يل المسبب لها (مطر) حالاته في نسق  
واحد، يقوم على التناقض (مطر عاشق يائس)، وتتغير حالات  
الجذب بين الموصوف/ مطر والصفة/ يائس، عاشق، ففي  
الإدراك الرويائي الأول: «وجه المطر يائس» والثاني: «وجه  
المطر عاشق»، وفي التحول تنتصر الحياة على الموت في لحظة  
تجمعهما معًا، فيأتي العاشق مقدمًا على اليائس.

ويؤدي الإيقاع عبر الحركات الطويلة والقصيرة دورًا مهمًا  
في تشكيل دلالة الحركة النصية. فالصوت السريع المتتابع يهيمن  
على ابتداء السطر الشعري في كل مرة أفق، وتتضافر معه بنيات  
لغوية تنسم بالتلاحق والسرعة كما في: يتورد - يتكسر، ويأتي  
المد بعد مساحة مكانية ليقلل من حجم التدفق الإيقاعي. لكن  
في قوله: (مطر عاشق يائس)، (خطانا ورق يرتمي في حفر)

تصطدم الحركة الطويلة/ المد بالألف بالحركة القصيرة/ التنوين  
مباشرة من غير مساحة مكانية أو زمانية، لتحداث رنينًا إيقاعيًا  
متحولًا، يتواءم مع حركة الشعور، فالبنية الصوتية (لمطر) تتكون  
من فاصلة صغرى: ثلاثة متحركات وساكن <sup>٩</sup> وهنا تبدو  
هجمة الإيقاع التتابعي، لتشير إلى حركة نزول المطر وكثرته  
واحتوائه. أما (عاشق، يائس)، فهما على وزن فاعلن، والتغير  
من عاشق إلى يائس تحول في الإيقاع من الصوت إلى الصدى  
إلى علاقة من الصدى إلى الصوت، فالمد بالألف وقع بعد أول  
حركة ليخفف من سيولة الإيقاع وسيولة المطر ليصبح حالة يتسم  
بالثبات والديمومة.

ويستخدم أدونيس خاصية الحذف لأداة الاستدراك «لكن»  
التي استخدمها في المرات السابقة لأنه يعي أن القارئ تعود  
عليها إيقاعيًا ودلاليًا، فتقيها أكثر جماليًا من إثباتها، حتى يشير  
إلى اتحاد حالتي ما قبل الاستدراك وما بعده.

ويدخل المد بالياء في تكوين المناخ الإيقاعي المتحول من  
الثبات إلى الانهيار والسقوط، فكان المد بالياء يؤكد سقوط  
الذات الواهية/ ورق على المستوى الدلالي والصوتي في (ورق)  
التي تتكون من ثلاثة متحركات وساكن <sup>٩</sup> يتغير سياقها  
الدلالي الانفعالي مع تغيرها الصوتي فكان المد أوجب الوقوف  
على لحظة السقوط في الحفر.

ومن الأدوات الإيقاعية التي شكلت أجواء النص إيقاعًا  
(التنوين)، والتنوين هو عبارة عن اجتماع حركة + صامت ح +  
ص، وتحدث غنة ترفع من صوت الإيقاع، وقد ورد في قصيدة  
(أول السؤال) اثنتي عشرة مرة مما يؤكد سيطرة تردده وانتشار  
صوته في مساحة نصية تطول وتقصّر حتى يتحرك الإيقاع مع  
حركة الشعور فكان الصوت يأتي عاليًا ويمتد أو يتتابع من

خلاص وسائط لغوية أخرى، ثم يهدأ أو يتراجع أو يتموج، ثم يقع التثوين مره أخرى ليعود الإيقاع إلى تعالقه مع أعلى درجات التوتر ومن أمثلة التثوين التبادلي الذي يأتي ويتحرك ثم يعود قول أدونيس (أفق يتورد - لكن وجه المطر - يائس) فبين (أفق) الذي وقع عليها التثوين و(يائس) الذي انتهى بها السطر مساحة من الإيقاع المتغير تتجسد في دوال (لكن وجه المطر).

ويأتي التثوين متلاحقاً بدون مساحة فاصلة مثل: (مطر عاشق يائس)

وكأن الإيقاع بهذا التناغم التتابعي المنتظم يؤكد ملامح المطر العاشق اليائس وحركة وجوده. وإيقاع التثوين يتحرك بين التجلي والخفاء، بين المنطوق والمكتوب، حيث يتجلى المتحرك ويختفي الساكن كتابياً.

كما تعتمد القصيدة في تشكيلها الإيقاعي على ظاهرة التكرار: التكرار الصوتي المتمثل في الحرف/ الفونيم، أو تكرار كلمات معينة، تقوم بدور إيقاعي ودلالي خصوصاً وأن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابذة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنة التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليتها التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية والصرفية، لتصبح أداة موسيقية - دلالية في آن معاً<sup>(1)</sup>.

وقد دفعت قصيدة النثر» بهذه الخاصية إلى أقصى درجة

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 183 - 184.

باعتبارها أداة تعويضية تحقق انسجاماً بنائياً يلعب فيه الإيقاع دور الاحتواء والتناغم، لذا يأتي أكثر وعياً به ويدوره عما كانت تذهب إليه القصيدة الموزونة التي تحمل في بنائها دوراً كبيراً من الإيقاع الوزني.

فالتكرار الصوتي انتشر بصورة كبيرة في ثانيا النص عبر مجموعة من الحروف بعضها يتماثل في المخارج والبعض الآخر يتقاطع. فمن الحروف التي ترددت بصورة كبيرة حرف (الراء) - وهو صوت من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة - قد تردد عشرين مرة في مجموعة دوال يصل عددها حوالي خمسين دالاً، ويأتي تردده ليجمع دالين متجاورين في مواضع كثيرة، فتعبر مساحة الرتين بينهما، ثم تتوالى علاقات التجاور عبر الإحلال والتبديل في الدوال المتجاورة لهذه العلاقة القائمة عبر المشترك الصوتي / الحرف لتحلّ علاقة جديدة، كما في نهاية قصيدة أدونيس: (راسماً شرياني سؤالاً على دفتر المطر...)، فكلمة (راسماً) تتجاور صوتياً مع (شرياني) عبر الراء، كما تتجاور بالالف، ويحدث إحلال وتبديل، فتقوم علاقة جديدة تعتمد على التجاور الصوتي بين (شرياني) و(سؤالاً) عبر الألف، ويعود حرف الراء ليحكم علاقة التجاور من جديد بين دالين هما: (دفتر) و(المطر)، أشاعت الراء جواً إيقاعياً محملاً بشعور السقوط والاتحدار إلى أسفل يتماثل مع حركة سقوط المطر أو سقوط الذات وانهارها عندما تتحول إلى نزيف وتمضي مؤكدة وجودها في النماء/ الحياة.

أما تكرار الدوال فقد تردد بكثرة داخل القصيدة، فتكرر (المطر) ثلاث مرات، (مطر) مرتين، (أفق) مرتين، (عاشق) مرتين، (يائس) مرتين، (وجه) مرتين، (لكن) مرتين، (ريما) مرتين، و(العام) مرتين.

هذه الصورة من التكرار وزخمه في مساحة نصية محدودة يحدث جواً إيقاعياً مشحوناً بالتوتر، فيتحرك بين المد والجزر الذي يتلاءم مع حركة شعور المبدع، فالتكرار «من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكرار لفظة ماء، أو عبارة ماء، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»<sup>(1)</sup>.

وقد استخدم أدونيس في تشكيل التكرار الاستهلال حيث ورد التكرار في مستهل القصيدة ويمارس حركته في الدفقات المتتابعة ويستهدف التكرار الاستهلاكي في المقام الضغط على حالة لغوية واحدة، تؤكد عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي<sup>(2)</sup>.

لقد استخدم الشاعر كلمة (أفق) مرتين استهل بها القصيدة ليفتح إيقاعاً مكانياً في الفضاء، غير محدد، هذا الأفق الذي يترامى في حركتين متناقضتين، تفتحان مجال الإيقاع الامتدادي الذي يتشكل عبر بنية لغوية تتمدد في ظل حركتها فتكتسب زيادة في انبثاقها الصرفي وبالتالي تتمدد في انبثاقها الإيقاعي فداال (أفق) يحتوي حركتين إيقاعيتين: إيقاع الانتشار (يتورد) وإيقاع الخراب: (تتكسر) وحركة الإيقاعية قائمة على بنية التوازي: أفق يتورد - أفق يتكسر = (فاعِلن يفعَل).

(1) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ص 65.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنى الإيقاعية، ص 186.

ويتكرر دال (مطر) على هذا الشكل من حيث الإيقاع والدلالة، غير أنه في حركة واحدة يحتوي إيقاع الانتماء والوجود: (عاشق) وإيقاع الهروب والجذب: (يائس)، وكأن التكرار يخلق إيقاعاً متوتراً كتوتر الذات، يحتوي النص ويتحول في ثنائيه، ويذهب في أكثر من اتجاه، وبالتالي يفتح النص نفسه لدلالات لم تكن متطورة في قراءة بسيطة.

وقد استخدم أدونيس التشديد في ستة مواضع: (يتورد يتكسر - الثمر - الشجر - ربما - ربما) والتشديد يحدث إيقاعاً إضافياً يتحرك في حركة وسكون في موضع واحد وهذا من شأنه أن يخلق إيقاعاً حركياً، يستجيب لحركة الشعور وتوتر الذات.

وتتضافر مجموعة أخرى من مكونات الإيقاع في قصيدة أدونيس كالنبر والموسيقى الداخلية أو ما يمكن أن نسميه إيقاع النص، هذا الإيقاع الذي ينتج عبر شبكة العلاقات الفكرية وتجاذب الرؤى المتغيرة، وهذا يحسّ وتندركه دون وصف محدود لأنه متغير حسب معطيات النص، متمركز حول الفكرة والصورة اللفظية لكنها تسهم في نمو وتوليد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها<sup>(3)</sup>.

هذا الإيقاع الغامض الذي يخفي نشوة التواصل إذا لم تتم تعرية النص على مائدة الذاكرة، إيقاع لا يتأسس عبر قوانين السلطة، فيخلق شعرة تتعري من علاقات ثم التواطؤ عليها.

(1) حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص

النصية في «قصيدة النثر»، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة

والسياحة، 2004، ص 49.

## إيقاعية المقاطع في (كي تعود اليمامة)

إذا كان إيقاع المرحلة الأولى من شعرية «قصيدة النثر» قد حافظ على القيم الإيقاعية التي أرسنها القصيدة العربية على امتداد تاريخها وكان آخرها قصيدة التفعيلة التي حافظت على إيقاعها الموروث، وحاولت البحث عن تقنيات إيقاعية جديدة وصل بعضها إلى الفتنة - كما أشرنا إلى تجربة حسن طلب في آية جيم - فإن امتداد شعرية «قصيدة النثر» أصبح أكثر حرصاً على البحث عن قيم إيقاعية جديدة تؤكد وجودها وانغماسها في منطقة الشعرية واحتشادها بجماليات جديدة، تستوعب فلسفة المساءلة وتنفي تابوت اليقين المحتط.

تقدم الدراسة نموذجاً يكشف ملامح المرحلة الجديدة من شعرية «قصيدة النثر» حتى يمكننا رؤية التحولات على المستوى الرويائي أو على مستوى البنية وبالتالي يمكننا رؤية التحولات الإيقاعية. هل انصرفت «قصيدة النثر» إلى اليومي والبسيط واحتكت بالمدنس، وأدارت ظهرها للقيم الإيقاعية التي تحقّقها كل قصيدة حسب حالتها ورويتها على اعتبار أن الإيقاع مرتبط بحركة الذات وتحولاتها الداخلية شعورياً وعاطفياً؟ أم اهتمت بالقيم الإيقاعية بصورة أكثر احتشاداً لتحقيق شعرية تعتمد على الحالة وفلسفة اللحظة جمالياً وفلسفة اللحظة جمالياً؟.

تتناول الدراسة قصيدة «سيف الرحبي» (كي تعود اليمامة)



من ديوان «حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة» ولأن القصيدة طويلة اختارت الدراسة جزءاً كبيراً منها يجسد بنيتها الإيقاعية من خلال القراءة الإيقاعية القائمة على تحليل المكونات الصوتية عبر المقاطع:

كان على القليل أن يداوي جراحه

قبل أن يموت

ويدلف الآخرة من غير نزيف ولا دما

كان على الصباغات أن تنحني أمام هامة الغيم

كما انحنت هذه الأخيرة

أمام قبعة مايكوفيسكي

كان على الذرى والمناقي والنسور

كان على الليل أن يغمر البسيطة

بحلته الحنون

التي استعارها من قلب المحيطات المدلّمة

كان على الصيف أن يضمحل قليلاً

مفسحاً للخريف مكاناً لائقاً للأحلام الشعرية

بأوراقها الصفراء المتساقطة

كاموات لا يعدون

كان على السفن الأرخيبيلات

أن توجه أشعتها

نحو الرحلة الكبرى

معانقة أشباح الغابرين

من غير أمل في العودة<sup>(1)</sup>.

وتعتمد الدراسة في إجراءاتها التحليلية على تقطيع الأسطر الشعرية إلى مقاطع صوتية حتى تتبين علاقة الإيقاع بالحالة الشعورية والدلالية، وأن الإيقاع تنتجه الحالة، يأتي تابعا لحركتها مدّاً وجزراً، يتموج حسب تموجها، يبطئ ويسرع حسب حالتها. وتكشف الدراسة عن مدى تحقق قيم صوتية أسهمت في إنتاج شعريتها مع الإشارة إلى معطيات الإيقاع في المقطع.

وتقوم الدراسة برصد مكونات الدفقة موضع الدراسة عبر مقاطعها الصوتية حيث يتشكل كل سطر شعري عبر مقاطع ثلاثة - هي مقاطع البناء - مقطع متوسط مفتوح، ويتكون هذا المقطع من (صامت + حركة طويلة) ويرمز له (ص ح ص) ومقطع قصير ويتكون من (صامت + حركة قصيرة ويرمز له ب (ص + ح).

هذه المقاطع الثلاثة يختلف ترددها في كل سطر حسب تحولات الحالة الشعورية وتموجاتها وتحولات الرؤية في آن، فعندما يسيطر مقطع على موضع ما فإن دلالة ما تسود في هذا الموضع.

تقوم الدراسة بكتابة كل سطر من الدفقة موضع التحليل، وترصد تردد المقاطع ونوع كل منها ورمزه، حتى يستطيع القارئ أن يقرأ السطر الشعري قراءة صوتية إيقاعية من خلال التقطيع،

(1) سيف الرحبي: حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، كتاب دبي الثقافية، يصدر عن مجلة دبي الثقافية، العدد 31، ديسمبر/كانون الأول 2009، ص 13.

فيعرف أن القصيدة لا تنشأ على إيقاع ثابت معد سلفاً، بل هي نتج إيقاعها الخاص من موضع إلى آخر، ويمكن تقسيم المقطع الشعري في إطار الكتابة الصوتية كما يلي:

#### السطر الأول: كان على القليل أن يداوي جراحه

القطع	كا	ن	م	ل	ال	ق	ت	ل
نوع المقطع	مفتوح	قصير	قصير	متوسط	مفتوح	متوسط	متوسط	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

القطع	أن	د	كا	وي	م	دا	م	هـ
نوع المقطع	متوسط	قصير	مفتوح	متوسط	قصير	متوسط	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

تكتشف الكتابة الصوتية للقصيدة أن الكتابة استجابة لتغيرات نفسية وتموجات روحية وفكرية، تتحرك تبعاً لحركة الحالة وتقلباتها، فتشير إلى مكونات دلالية مختلفة، تتسم بالتحول والتغير.

تحاول الدراسة أن تقف مع مكونات كل سطر في مستواه الصوتي، لتري ما تم فيه من تحولات إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه قدر الإمكان، لأن رغبة الدراسة هي الوقوف على معطيات الإيقاع وآليات إنتاجه عبر مكونات متعددة، هذه المكونات التي تؤكد فاعليتها في انبناء نص الحداثة/ «قصيدة النثر»، لترد على الشك والرفض والإنكار لوجود الإيقاع بها في مستواه الجزئي أو الكلي، وستربط الدراسة بين مستوياتها الإيقاعية والدلالية في مواضع معينة على سبيل المثال لا الحصر كما في السطر الأول والثاني والثالث والرابع.

فالسطر الأول كما ورد في تقطيعه الصوتي تسيطر عليه صوتيات المقطع المتوسط المفتوح الذي يرمز له (ص ح ح) الكائن في الأصوات الصائتة والمحدودة: الواو، الألف، والياء، وهذه المقاطع المشار إليها تؤكد ملامح الحركة الإيقاعية البطيئة، حيث الاستحواذ على مساحات زمصوتية (زمنية - صوتية) مفتوحة، تجسد حضور الذاكرة التي تختزل زمناً مضاداً لزمان الحضور فكأن حركة الإيقاع الصوتي تشير إلى الزمن الذي يفصل بين جراح القليل وموته. وقد الثام النبر مع حركة المقاطع ليكشف صوت الامتداد من الوجود (كا) إلى الانهيار والتهدم (تيا) وكأن الصوت يبحث عن كون جديد مهياً لزمان السقوط / الموت (تيا) فالمد بالألف إطلاق استغاثة وتعلق وزجر وعتاب لهذا القليل، والمد بالياء استقبال لنتيجة التفريط والتهاون، زمن الحتمية الذي تحول إلى العدم والمجهول.

#### قبل أن يموت:

القطع	ق	ل	أن	د	م	ث
نوع المقطع	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

وتحول المقاطع الصوتية في السطر الثاني يكشف دلالة التحول، فاستخدام المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في (قيا) يرسم صوتياً انقباضاً زمنياً في الوقت نفسه، فكأن القليل دخل زمن الاحتضار، يمارس سكرات الموات المضغوطة والمنقبضة قبل أن يصل زمن صوتي آخر، يتجسد في المقطع المتوسط المفتوح ص ح ح (مو) المد بالوار الذي يشير إلى زمن الموت المفتوح على العدم والالانهائي، وبين صوت

الانقباض المائل في مقطع متوسط مغلق (قب) وبين صوت الانفراج والانفتاح المميز في مقطع متوسط مفتوح (مو) يخترق زمن الصوت السريع مكونات النص، حيث تنتشر مقاطع صوتية قصيرة تشير إلى تقلص المساحة الزمنية الواقعة بين الانقباض والدخول في العدم.

### ويدلف الآخرة من غير نزييف ولا دماء

#### ويدلف الآخرة:

القطع	و	يد	ل	ق	ال	آ	خ	د	ة
نوع المقطع	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	قصير	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح

#### من غير نزييف ولا:

القطع	من	غير	د	ل	زي	من	و	ي
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص

#### دماء:

القطع	د	ما	ة
نوع المقطع	قصير مفتوح	متوسط مفتوح	متوسط مغلق
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح ص

تشكل الحركة الصوتية في قوله (ويدلف الآخرة) زمن التحول الذي يتسم بالسرعة كما تؤكد دلالة الفعل (ويدلف) الذي يؤكد ممارسة الخروج والدخول في آن متحققًا من المكان في زمن خاطف، حيث تبني الجملة من مقاطع صوتية متلاحقة، تعتمد على التواصل السريع حيث انتشر في المكونات الصوتية

المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) مرتين وسيطر المقطع القصير خلال تردده ست مرات، هذا الصوت المتلاحق السريع الذي يكشف زمن التحول: تحول القليل من الوجود إلى الموت أو إلى الآخرة.

#### كان على الصباحات:

القطع	كا	ن	ع	ني	البا	ص	يا	حا	ت
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

#### أن تنحني أمام هامة الغيم:

القطع	أه	#	ح	ني	أ	ما	م	ها	م	د	ال	غير	م
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق
رمزه	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح

زمن الإشراق أو زمن الحلم الذي يتحسر الشاعر على انهياره بدأ يمارس حضورًا متزنًا وحركة هادئة كما تكشف المقاطع الصوتية المتمثلة في انتشار المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) الذي تردّد في قوله (كان على الصباحات أن تنحني) خمس مرات، وكان الإطلاق الصوتي نجيب موج (كا)، (لى)، (با)، (حا)، (ني) أو تألم بمرارة وتأسى على انهيار زمن الإشراق، ويأتي الصوت ليرسم سرعة التحول في قوله (أمام هامة الغيم) حيث يسيطر المقطع القصير المتوسط المغلق، فالمقطع القصير تردّد خمس مرات والمتوسط المغلق مرتين، فكان الصوت يضع القارئ أمام حركة الغيم السريعة المشحولة.

كما انحنى هذه الأخيرة:

[illegible]

أعام قبة مايكوفيسكي

[illegible]

كان علي الذري والمنافي والنسور

— كان على الذوى:

رقم	نوع المقطع	كـا	قـا	جـا	لـي	الا	ذـا	رى
متوسط مفترح	المتقطع	متوسط مفترح	قصير	المبرر	متوسط ملفرح	متوسط مثلث	قصير	متوسط مفترح
ص ح ج ع	منزلة	ص ح ج ع	ص ح ج ع	ص ح ج ع	ص ح ج ع	ص ح ج ص	ص ح ج ع	ص ح ج ع

والعتافي في التمسور:

الاطفال	وال	م	أ	ن	والد	ن	م	ر
نوع المقطع	متوسط مباشر	قصير	متوسط مباشر	متوسط مباشر	متوسط مباشر	قصير	متوسط مباشر	قصير
نوع	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

كان على الليل أن يغمر البسيطة

كان على الليل أن

الظهير	كا	ن	ع	لي	ال	له	ك	أف
تصريح المطلع	متوسط مفتوح	تصريح	تصريح	متوسط مفتوح	متوسط مغلل	متوسط مغلل	تصريح	متوسط مغلل
رمزه	٤٢٢	٤١٦	٤٠٨	٣٩٧	٣٨٥	٣٧٤	٣٦٢	٣٥١

يغمر البسيطة:

التقطيع	يش	م	ل	ال	يه	سن	ط	ع
نوع المقطع	متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير	قصير
	مفتوح			مفتوح		مفتوح		
وزن	سبح	سبح	سبح	سبح	سبح	سبح	سبح	سبح

**بطلانته الحنون:**

القطيع	٤	حلل	كث	دته	و	أل	ح	لو	ن
نوع المقطع	تصغير	متوسط مطلق	تصغير	تصغير	لتصير	متوسط مطلق	تصغير	متوسط مطلق	لتصير
رمزه	سج	سج ع	سج ح	سج ج	سج د	سج هـ	سج ز	سج ح	سج ط

1 - التي استعارها من قلب المحيطات الدلهمة

– التي استعارها:

التعليق	الهـ	لـ	يـ	اينـ	تـ	عـ	رـ	هاـ
نوع المقلم	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط
المقلم	مفلان		مفتوح	مفلان		مفتوح		مفتوح
رمزه	صم ح ص	صم ح	صم ح ح	صم ح ص	صم ح	صم ح ح	صم ح	صم ح ح

من قلب المحيطات

التعليق	من	كل	ب	آل	م	جو	علا	ت
نوع المقطع	متوسط مفتاحي	متوسط مفتاحي	قصير متساوي	متوسط مفتاحي	قصير متساوي	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	لفظي
رمزه	صحيح صر	صحيح صر	صحيح صر	صريح صر	صراح صر	صحیح صح	صحیح صح	صرح

### المداخل

التعليق	ال	مد	ل	ع	م	ع
نوع التقطيع	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	قصير
	مفلق	مفلق		مطلق		
روزه	ص ح من	ص ح من	ص ح من	ص ح من	ص ح من	ص ح من



- كان على الصيف:

القطيع	كا	د	ع	ل	ال	س	ف
نوع	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
المقطع	مفتوح			مفتوح	مفتوح	مفتوح	
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

- أن يضمحل قليلاً:

القطيع	أن	يش	م	حل	ل	ق	پ	لا
نوع	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط
المقطع	مفتوح	مفتوح		مفتوح			مفتوح	مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص

- مفسكاً للخريف مكاناً لائقاً للأحلام الشعرية:

- مفسكاً للخريف:

القطيع	مف	س	حا	لا	خ	دي	ف
نوع	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير
المقطع	مفتوح		مفتوح	مفتوح		مفتوح	
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح

- مكاناً لائقاً:

القطيع	م	كا	نا	لا	د	فا
نوع	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
المقطع		مفتوح	مفتوح	مفتوح		مفتوح
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

- للأحلام الشعرية:

القطيع	ك	أح	لا	م	الش	شع	ري	ي	ث
نوع	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	قصير
المقطع	مفتوح	مفتوح	مفتوح		مفتوح	مفتوح	مفتوح		
رمزه	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح

- بأوراقها الصفرة المتساقطة:

- بأوراقها الصفرة:

القطيع	ي	أر	را	ق	عا	العد	صف	د
نوع	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
المقطع		مفتوح	مفتوح		مفتوح	مفتوح	مفتوح	
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح

المتساقطة:

القطيع	ال	م	تا	سا	ق	ة
نوع	متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	قصير
المقطع	مفتوح			مفتوح		
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

14 - كاموات لا يعدون:

القطيع	ك	ام	يا	ث	لا	ي	عد	فو	ن
نوع	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير
المقطع		مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح		مفتوح	مفتوح	
رمزه	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح

- كان على السفن:

القطيع	كا	نا	ع	ل	الب	س	ف	ن
نوع	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	قصير
المقطع	مفتوح			مفتوح	مفتوح			
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح

- والأرخيلات:

القطيع	وال	أر	خ	ي	لا	ت
نوع	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
المقطع	مفتوح	مفتوح		مفتوح	مفتوح	
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح

## 16 - أن تواجه أشعرعتها:

القطع	أن	ت	و	ج	ط	أش	ر	ع	ت	ها
نوع المقطع	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح

## 17 - نحو الرحلة الكبرى:

القطع	نح	و	الر	وج	ل	أ	إل	ك	رك
نوع المقطع	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح

## - معانقة أشباح:

القطع	م	عا	ن	ق	أ	أش	ها	ح
نوع المقطع	قصير	متوسط	قصير	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

## - الغابرين:

القطع	ال	ها	ب	رك	ن
نوع المقطع	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح

## 19 - من غير أمل في العودة:

## - من غير أمل:

القطع	من	غير	ر	أ	م	لن
نوع المقطع	متوسط	متوسط	قصير	قصير	قصير	متوسط
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص

## - في العودة:

القطع	في	أ	و	دا	أ
نوع المقطع	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح

بالتأمل في كتابة المقطع الشعري صوتيًا تبين أنه قد تشكل على النحو التالي:

استحوذ المقطع القصير الذي يتكون من صامت (ص) + حركة قصيرة: (فتحة أو كسرة أو ضمة) ويرمز له بـ (ص ح) على بنية النص، حيث تردد في نحو مائة وثمانية وعشرين موضعًا، وهذا المقطع يستغرق كمًا زمنيًا أقل، وسرعة أكثر من غيره من المقاطع الصوتية الأخرى، مما يزيده وضوحًا وبروزًا ومن أمثلته: (ع) في على، (ق) القليل، (ل) في القليل، (ج) في جراحه وكذلك (الحاء) والهاء في الكلمة نفسها.

ويأتي المقطع المتوسط المغلق - الذي يتكون من صامت (ص) + حركة قصيرة (ج): فتحة أو ضمة أو كسرة + صامت ص، فيصبح رمزه (ص ح ص)، في المرتبة الثانية حيث تردد في واحد وسبعين موضعًا ومن أمثلته: (ال) في القليل و(أن)، (ق) في قبل، (يد) في يدلف.

وانتشار المقطع المتوسط المغلق بهذه الكثافة يؤكد توترًا في الأداء الصوتي يصل أحيانًا إلى السكون أو الانكسار الصوتي المفاجئ وهذا يدفع القارئ أن يمارس جهدًا في إطلاقه والتواصل مع بقية المقاطع المجاورة، فهو يحتاج إلى ضغط على بعض المقاطع، وكأن القارئ والناطق يعاني أبعاد التجربة وتحولات المعنى، يتلبس الرؤية ويدخل مجال الحالة، ومن هنا يصبح الأداء الصوتي ذا بعد جمالي ونفسي ورؤياوي.

أما المقطع المتوسط المفتوح - وهو الذي يتكوّن من صامت (ص) + حركة طويلة (ح ح) وار - ياء - ألف المسبوقة بحركة مجانسة - يأتي في المرتبة الثالثة حيث تردّد نحو اثنين وستين موضعاً، وهذا النوع من المقاطع الصوتية يستغرق زمناً أطول لكنه أبداً وأقل في السرعة من المقطع القصير، ومن أمثله: (كا) = ص ح ح في (كان)، (لى) في على، (تيا) في القليل (را) في جراحه: (مو) في يموت.

هذا المقطع يتلاءم مع التعبير عن حالة الانكسار والفقد والحسرة والتعبير عن السخريّة ورغبه الخروج ومقاومة المعجز والموت.

لقد كان المقطع المتوسط المفتوح أكثر المقاطع تعبيراً عن حالة الذات المترددة، المتأوهة، المثالمة، فهو المتنفس والمظهر الذي يريح الشاعر عند النطق به لأن المقطع المتوسط المفتوح تتدفق معه كمية من الهواء المعبأ بالرئتين يتوقف بعدها ليملئقط هواء جديداً يواصل بعده مسيرة الكلام / البروح.

الحروف المجهورة: في المقطع الشعري موضوع الدراسة اختلف ترددها حسب ما تقتضيه الحالة التي شكّلت أفق الشاعر، وقد تباين ترددها من حرف إلى آخر، حيث كان الاستحواذ لحرف الألف الذي تردد خمساً وستين مرة، وهذا التردد يشير إلى سيطرة الإيقاع الهادئ لما تمثله الألف من أنها حرف خفيف لا يحتاج إلى جهد في نطقه خاصة في مواضع التأمل التي سيطرت عليها بنية السرد. كما في قوله: كان على القليل..، هذا النمط البنائي المشكل برؤية الحسرة والسخرية ومواجهة الماضي بالحاضر يتطلب هذا المناخ الهادئ الذي يشكّله حرف الألف.

ويأتي حرف اللام في المرتبة الثانية من حيث تردده بين الحروف المجهورة حيث تكرر تسعاً وأربعين مرة معطياً إيقاعاً موسيقياً هادئاً يتضافر مع الألف السابقة وكثيراً ما يتم الاقتراح بينهما نظراً لاتفاقهما في كثير من الصفات كالاستفقال والانفتاح والجهر فضلاً عن قربهما في المخرج.

ويأتي حرف النون في المرتبة الثالثة من حيث تردده بين الحروف المجهورة: حيث تكرر ثلاثين مرة معطياً إيقاعاً موسيقياً عالياً نظراً لما تنقسم به النون من صفات الجهر والاستفقال والانفتاح أو التوسط والزلاقة والغنة.

ويأتي حرف الياء في المرتبة الرابعة من حيث تردده بين الحروف المجهورة حيث تكرر تسعاً وعشرين مرة معطياً إيقاعاً موسيقياً بطيئاً، لما للياء من صفات الجهر والتوسط والانفتاح والاستفقال وطول زمن النطق فضلاً عن التنشيط والاستعانة.

ويأتي حرف الهمزة في المرتبة الخامسة من حيث تردده بين الحروف المجهورة، حيث تكرر تسع عشرة مرة مما يعطي جرساً موسيقياً عالياً، لما للهمزة من قوة وانفجار أثناء نطقها فضلاً عن كونها صوتاً حنجرياً يحتاج إلى جهد عضلي كما في قوله: (معانقة أشباح الغابويين).

ويأتي حرف الميم في المرتبة الخامسة من حيث تردده بين الحروف حيث المجهورة حيث تكرر ستاً وعشرين مرة معطياً جرساً موسيقياً عالياً، نظراً لما تنقسم به الميم من صفات الاستفقال والانفتاح والزلاقة والغنة. فضلاً عن كونها حرفاً شفويّاً.

ويأتي حرف الراء في السابعة من حيث تردده بين الحروف

المهجورة معطياً جرساً موسيقياً عالياً لما تمثله الراء من أنها صوت تكراري ترددي ذلق.

ويأتي حرف الباء في المرتبة الثامنة من حيث تردده بين الحروف المجهورة معطياً جرساً موسيقياً عالياً لما تمثله الباء من أنها صوت انفجاري شديد مستقل منفتح مذلق.

ويأتي حرف العين في المرتبة الثامنة من حيث تردده بين الحروف المجهورة: معطياً جرساً موسيقياً هادئاً لما تتسم به العين من أنها صوت متوسط مستقل منفتح حلقي.

أما بقية حروف الجهر فقد ترددت بصورة قليلة ومتفاوتة، كالحقاف ترددت تسع مرات، والذال ست مرات، والغين خمس مرات، والجيم مرتين والذال مرتين، القاء لم يرد لها تردّد.

أما الحروف المهموسة: فكان ترددها في النص كما يلي:

التاء جاء ترددها بين حروف الهمس خمساً وعشرين مرة معطياً جرساً موسيقياً عالياً لما تتسم به التاء من أنها صوت مهموس مقلقل منفتح مستقل، لا يحتاج إلى جهد عضلي يخرج من طرف اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، كما في (انحفت) إذ توحى هذه الكلمة بشدة سقوط وانحناء، فالتاء ترسم صوت الارتطام الذي تتوقف عنده حركة الصوت النهائي للكلمة كما توقفت حركة هامة الغيم.

وتأتي الحاء في المرتبة الثانية من حيث ترددها بين الحروف المهموسة حيث ترددت ثلاث عشرة مرة وهي تعطي جرساً موسيقياً هادئاً لما تتسم به الحاء من أنها صوت مستقل

منفتح رخو، قصوي، كما في (كان على الصيف ان يضمحل قليلاً)، فالصوت يرسم صورة فناء الزمن (الصيف)، وكأن فناء الزمن أصبح شيئاً مشروغاً، يمارس حضوره بالانفجار والعلو الصوتي في «يضمحل» التي توحى بقسوة الفناء وشدة السقوط.

ويأتي الكاف في المرتبة الرابعة من حيث التردد بين الأصوات المهموسة ثلاث عشرة مرة معطياً جرساً موسيقياً عالياً لما تتسم به الكاف من أنها صوت شديد انفجاري مستقل منفتح، كما في «مفسحاً للخريف مكاناً لاثقا للأحلام الشعرية».

وتأتي السين في المرتبة الرابعة من حيث تردده بين الأصوات المهموسة حيث ورد سبع مرات معطياً جرساً عالياً لما تتسم به السين من أنها صوت منفتح مستقل صغيري كما في «باوراقها الصفر المتساقطة».

كما يأتي الخاء في المرتبة الخامسة من حيث ترددها بين الحروف المهموسة حيث ورد الحرف أربع مرات معطياً جرساً قوياً عالياً لما للخاء من قوة تمثل في أنها صوت حلقي مستقل مغلق، كما في «كان على السفن والأرخبيلات».

أما بقية الحروف المهموسة فقد تفاوت ترددها في النص على النحو التالي: الصاد ترددت ثلاث مرات، والشين كذلك، أما التاء فلم ترد في القصيدة.

ويأتي النبر منماهياً مع المقاطع الصوتية في تشكيل النص إيقاعياً، وقد اختلفت نسبة تردده مع كل مقطع، فالنبر على



المقطع القصير تردد في ثلاث وعشرين كلمة مثل النبر على المقطع (ع) في على، و(ل) في يذلف.

أما النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) فقد تردد في ست عشرة كلمة مثل (قب) في قبل، (غير) في (القيم)، (ل) في (الليل).

والنبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) استحوذ على مساحة أكبر حيث تردد في سبع ثلاثين كلمة مثل (كا) في كان، (را) في جراحة، (حا) في الصباحات.

ومن الملاحظ أن النبر على المقطع الطويل لم يرد في هذا الجزء من القصيدة لعدم وجود مقطع طويل في الوصل، وذلك لاعتماد بنية النص على الوصل دون الوقوف.

النبر عندما يقع على المقطع المتوسط المفتوح يستغرق زمناً أطول وفي الوقوف نفسه يكون أبطأ في السرعة كما في المقطع (طا) في (المحيطات)، (رب) في (الخريف)، كما أن النبر مع هذا المقطع يزيد من وضوحه وبروزه أثناء النطق، وحرف المد الذي ختم به المقطع المتوسط يزيد من البطء لكثرة ذبذباته عن الحركة القصيرة حيث يبلغ ضعفها.

ويرى د. مراد عبد الرحمن مبروك: «أن التماثل في النبر يسهم في تشكيل الإيقاع خاصة النبر الواقع على المقاطع المتماثلة، أي أن النبر الواقع في كل مقطع من المقاطع الصوتية، وبخاصة المقطع المتوسط، لأنه يشكل ركيزة أساسية في النص الشعري، يحدث إيقاعاً نغمياً وموسيقياً يضيف على النص أبعاداً جمالية. ويتضح النبر من خلال الفاعلية الفيزيولوجية التي تحدث ضغطاً على أحد المقاطع الصوتية في النص،

لتشكل نبر الكلمة في النص، وتحدث ضغطاً على إحدى كلمات النص ليتشكل نبر الجملة»<sup>(1)</sup>.

ويكون طول المقطع وسيلة من تحقيق النبر - غالباً - إذ المقطع المنبور أطول من غير المنبور كما في (هذا) التي تتكون من مقطعين: الأول: (ها) (ص ح ح) وهو منبور، والثاني: (ذا) (ص ح ح) وهو غير منبور، فقد استغرق المقطع الأول (ها) نحو (274) جزءاً من الثانية، وهذا يعني أن المعدل 9، 10 فونيماً في الثانية الواحدة.

أما المقطع الثاني (ذا) فقد استغرق نطقه نحو (206) جزء من الثانية، وهو يشير إلى أن المعدل 6، 14 فونيماً في الثانية. وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن المقطع المنبور أكبر زمناً وأبطأ ترميماً أو سرعة من غيره، وهذا يدل على أن الطول قد يكون وسيلة لتحقيق النبر، كذلك يفيد الطول في التأثير في بعض أجزاء الكلام، فمثلاً إذا قارنت بين المقطع (لا) في (لائقاً)، و(كا) في (كان) و(مكاناً)، والمقطع (لى) في (على)، و(رى) في (الكبرى)، فإنك تلاحظ أن المقطع (لا)، (كا)، (لى) استغرق نطقه نحو 434، من الثانية، أي معدل نطقه 7 فونيمات في الثانية، وهذا يعني أن المقاطع الأولى أطول وأبطأ من الثانية لإفادة معنى التوكيد.

ويمكن الإشارة إلى معنى التزمين الذي تقصده الدراسة:

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد 50، إبريل/نيسان 1996، ص 197.

فهو عبارة عن السرعة التي ينطق بها المتكلم ويحسها السامع تجاه الكلام المنطوق، وهي تختلف تبعاً للظروف والمواقف والفنون، فإذا كنت تريد الإخبار عن شيء نطقت العبارة بنغمة هابطة، وإذا كنت تريد الاستفهام نطقت بنغمة صاعدة وهكذا، فالجملة يمكن أن يحمل معنى التهديد أو السخرية أو التهكم أو التعجب إلخ... تبعاً لصورة التنغيم التي تنطق بها ويتضح هذا في قول سيف الرحبي:

- كان على القليل أن يداوى جراحه قبل أن يموت.

- كان على الصباحات أن تتحني أمام هامة الغيم.

فعلو النغمة يخرج هاتين الجملتين من حال الإخبار إلى استفهام، فكأن الشاعر يريد أن يقول: أ: أكان على؟ وأكان على؟.

وقد تباينت المقاطع الصوتية التي تحكم بنية النص، فوردت كلمات ذات مقطع واحد بلغ عدد ترددها عشر كلمات مثل: من، لا، في، إن، ووردت كلمات ذات مقطعين وبلغ ترددها نحو تسع عشرة كلمة كما في كان، على، غير، قبل. كما وردت كلمات ذات مقاطع ثلاثة بلغ ترددها إحدى وعشرين كلمة مثل: يموت، نزيه، دماء، الغيم، ينحني، يداوي، الذرى.

ووردت كلمات ذات مقاطع أربعة بلغ ترددها سبع عشرة مثل:

يضمحل، توجه، السفن.

ووردت كلمات ذات مقاطع خمسة بلغ ترددها إحدى عشرة مثل:

الصباحات، الآخرة.

أما الكلمات ذات المقاطع الستة فلم ترد إلا مرة واحدة في كلمة «الأرخیلات».

لم يرد في النص الشعري المقطع الطويل المخلق (ص+ ح ح ص) أو (ص+ ح + ص ص)، لأنه لا يكون إلا في الوقف والقصيدة لا تقوم على نظام الوقف.

كما أن حروف المد أخذت نصيباً أكبر بالنسبة للتبعية والتنغيم والتزمين والطول، لأنها أقوى وأبرز في السمع من الياء والتاء مثلاً وأعلى نغمة منها وأطول زمناً وأبطأ سرعة، فهي العصب أو المركز الذي يضم حوله بقية عناصر المقطع لتظهر جميعاً: نطقاً وإدراكاً في صورة كلية.

وإذا نظرنا إلى الفرق بين الحركة القصيرة: الكسرة - الفتحة - الضمة والحركة الطويلة: حروف المد: الألف - الياء - الواو من حيث الإيقاع والمدة الزمنية نراه كالتالي:

#### - الحركة القصيرة:

الكسرة: تتكون من 375 ذبذبة في الثانية

الفتحة: تتكون من 825 ذبذبة في الثانية

الضمة: تتكون من 400 ذبذبة في الثانية

#### - الحركة الطويلة:

حروف المد وتستغرق ضعف الحركة القصيرة:

الألف: تتكون من 1650 ذبذبة في الثانية

الياء: تتكون من 750 ذبذبة في الثانية

الواو: تتكون من 800 ذبذبة في الثانية

حروف مَد يشير إلى طابع «قصيدة النثر» من حيث رغبتها في الانعتاق من الإيقاع الجاهز الخارجي واحتفائها بالثلاثي المصاحب للجواني الداخلي/الحالة.

كما لاحظت الدراسة كثرة استخدام الكلمات المنتهية بتاء التأنيث مثل: الأخيرة - البسيطة - المدلهمة - الشعرية - العودة - المتساقطة - الرحلة - معانقة، وهذه الكلمات تشكّل قيمًا صوتية تتماهى مع السياق الدلالي.

هذا التكوين الإيقاعي لا ينشأ مع النموذج أو القانون الثابت المعدّ سلفًا، ومن هنا تؤكد «قصيدة النثر» أن «حروف المد ذات أثر إيقاعي في تنغيم الكلام، فهي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة أو الجملة، نظرًا لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها، مما يؤدي إلى انسياب المعنى وتدفعه، وكذا التحكم بالمدى الزمني للكلمات في حالة الإنشاد»<sup>(1)</sup>.

وقد تنوعت مصادر الإيقاعية في نص «سيف الرحبي» عبر التكرار لصيغ معينة مثل: كان على... أن.. التي تكشف إحساس الشاعر بالمرارة والألم والسخرية وفي الوقت نفسه شكل التكرار قيمًا أخرى - بالإضافة إلى الإيقاع - كالإيحاء بالزمن الماضي ومواجهة الحاضر له: التقاء زمتين متضادين يخلقان إيقاعًا متوترًا.

كما تنوعت حركة الإيقاع من خلال استخدام الأفعال والكلمات الدالة على الحركة مثل: انحنى - وجه - الانكماش - تعود - يتمايل - ينزل - يعبر - تهتز - يبحث.

كما اعتمد الشاعر على استخدام صيغ: فاعل - فاعل - فاعل - فاعل، سواء أكانت الصيغ أسماء أم جموعًا أم صفات، فمن المجموع استخدامه لصيغ جمع المذكر السالم مثل: الساطعون - العابرين - السنون، وجمع المؤنث السالم مثل: الصباحات - المحيطات - الأرخييلات.

هذا التنوع في استخدام الصيغ الصوتية للكلمات ذات

(1) عبد العزيز موافي: «قصيدة النثر» من التأسيس إلى المرجعية، ص 374.

## إيقاع التحالف والتآلف

تقصد الدراسة بهذا العنوان إيضاح العلاقة بين إيقاع التفعيلة المستقرة في ذاكرة الموسيقى الشعرية وقانونها من خلال بنية تكوينها، أي من خلال مقاطعها، فالتفعيلات العروضية تتكون مثلاً من مقاطع ثلاثة أو نوى ثلاث هي: فاء، علن، علتن، وودت في بنية الانتظام في الشعر التقليدي وشعر التفعيلة الذي حرّرها فقط من عدد ترددها في السطر الشعري بدلاً من سلطة النظام والنموذج الكائن في عدد محدّد من التفاعيل لكل بحر، أما محاولة «قصيدة النثر» فكانت كسر هذا النمط الانتظامي التتابعي لخصائص التفعيلة وحركتها في سياق النص، وخلق علاقة جديدة لها تقوم على الخلل المتماهي مع التوتر الانفعالي وحركته غير المنضبطة أو المنتظمة تحقيقاً مع مبدأ تجارب المعطى الإيقاعي مع المكون الانفعالي بوصفه نتاجاً، يكشف العلاقة بين حركة الشعور - الكائن بين مدّ وجزر - وحركة الدلالة.

والدراسة ستأخذ من تكوين النوى الثلاث إجراء تحليلياً إيقاعية يختلف عن النظام الذي أقرّته الإيقاعية الخيلية، حيث حافظت الإيقاعية الخيلية على انتظام وتتابع النواتين اللتين تشكلان تفعيلة البحر الذي تسير عليه موسيقى القصيدة في انتظام وسيمثري محكمة، منضبطة، مقننة، هذا النظام الصارم الذي يتأكد وجوده قبل وجود القصيدة، أي إنه معد سلفاً، سابقاً على



وجودها الذي لم يتشكل بعد، شكل جاهز لتجربة غير جاهزة<sup>1</sup>، ومن هنا كان سعي قصيدة الحداثة - التي تربت في حضن التفعيلة زمنًا إبداعيًا طويلًا، استوعبت فيه كل إمكانات الإيقاع المقدس والذاكرة المحتلبة وقرع الطبول، الذي يشكل ابتهاج القبائل - إلى الانفلات من قبضة السلطة الإيقاعية المستقرة والاتجاه إلى براءة الإنسان وبوابة الإبداع، فأصبح لكل حالة إيقاعها ولكل حالة تكويناتها وزمنها الخاص، واضطرابها وتواترها وانحيازها لذاكرة خاصة على حساب الذاكرة الجمعية التي تنفي تكريس النموذجية والتقليد، وتنفي الخصوصية والتفرد التي تقوم عليها «قصيدة النثر»، وتحرص على الحياة في كنفها وهوائها الطبيعي وهو النقي المعتق من تعقيم الغرف الضيقة.

كانت التفعيلة في القصيدة الموزونة تشكل عبر تردد نواتين تردّدًا منتظمًا من النوى الثلاث المكونة للإيقاع الشعر العربي، وقد رصد كمال أبو ديب تحولات الإيقاع وانتظامه من خلال هذه النوى في دراسة مطولة أعدّها بديلًا للقراءة العروضية التي عرفتها الذاكرة العربية في كتابه «البنية الإيقاعية للشعر العربي».

وإذا حدث نوع من عدم الانتظام المحكم لحركة النواتين في سياق القصيدة، أصبح عيبًا وخللًا أطلق عليه بعض النقاد كسرًا عروضيًا، يُلام عليه الشاعر، وكثيرًا ما كان يقع شاعر في معضلة يفرضها السياق أو القافية حتى يستقيم هذا النمط الإيقاعي المنتظم فيخالف القاعدة الصرفية أو النحوية أو اللغوية تمسكًا بالنظام الموسيقي وحفظًا على انتظام الحركة الإيقاعية المقدمة، وكان النقاد يقولون عن الشاعر الذي يقع في قصيدته هذا الجرم أنه صالح «الخليل» وخاصم «سبيويه» وهذا يؤكد مدى صلابة الوعي الجمالي وحرصه على التقليد لا نزوعه نحو ذاته التي تختلف عن ذوات الآخرين في علاقتها مع نفسها ومع

العالم، ويؤكد عدم الرغبة في النظر في الوعي الجمالي الموروث ومناقشته وربطه بسياق اللحظة الجمالية المتغيرة، فالكسر العروضي أو الخلل في انتظام تردد النوى داخل التفعيلة له دوافعه على اعتبار أن المنجز الكتابي رد فعل للدافع أو حركة الداخل، فهو ناتج عن خلل أو كسر في حركة الشعور أو نبض الروح أو توتر العواطف أو ارتعاش النفس واضطرابها أو كسرها<sup>2</sup> وبالتالي تكون صورة الإيقاع في وضعها المصاب بالخلل استجابة طبيعية لخلل الذات وتغير حالتها، وتجسيدًا للفطري والعفوي، وإشارة إلى التدفق الذي تحرص عليه «قصيدة النثر». أما الحفاظ على النسق والسمتية أو تتابع نوى التفعيلة عبر سواكنها ومتحركاتها في إطار تنظيم صارم يؤكد القصيدة، ويشير إلى أن «الإيقاعات المعدة سلفًا في كتابات الشعراء تخضع بقدر - قل أو كثر - لنوع من القصيدة التي تخرج النص من براءة الإبداع»<sup>(1)</sup>.

وفي هذا السياق أكرّر ما قاله رفعت سلام: «ما من شيء يغري بالنشيد، ولا - حتى بالرائاء. فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعجّ بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أم من خارج الروح؟»<sup>(2)</sup>.

في ظل هذه الرؤية لعلاقة التلقائية بالإيقاع وعلاقة الحالة الشعرية بحركة النوى المكونة للإيقاع. سنتناول الدراسة قصيدة

(1) عزت محمد جاد: الإيقاعية مقارنة إجرائية على «قصيدة النثر»، القاهرة: دار الفكر العربي 2002، ص 46.

(2) رفعت سلام: «قصيدة النثر» العربية ملاحظات أولية، ص 31.

«الأصدقاء» لكمال عبد الحميد «من ديوان الوسيلة المتاحة للبهجة - فصلان في الجحيم»<sup>(1)</sup>، لترصد حركة الإيقاع المنطلقة مع حرية الكتابة الإبداعية، وتطالع التشكيلات الإيقاعية التي تحققها الذات في عزفها ويكائها وأنينها ونحيبها وهمسها وصراخها، في صمتها وتأملها لجراحها وللكون:

#### الأصدقاء

كنت أقف على مقابرهم

أسأل: كيف ماتوا مرة واحدة؟

وكان الحفاز قد جاوز المائة بعامين

هكذا رأيته وهو ينقيا نفا أسود

ولا يجيبني

كنت خائفاً بعد أن عرفتهم واحداً واحداً

ومطمئناً لأنني لست بينهم

وبعد أن تحسست عظامهم

بكيت

لم تكن أحقادهم معهم

كانوا طيبين إلى حد الأسى

لكنني بكيت بمرارة أكثر

(1) كمال عبد الحميد: الوسيلة المتاحة للبهجة - فصلان في الجحيم، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

وارتعشت أمام عظام أعرقها.

أنا هنا إذا

ولذا كان الحفاز يبكي

وكان الدم الذي يتقياه أسود

والمقابر التي بحجم شقة متوسطة

قطعتها جرياً في ثلاث ساعات..

ثلاث ساعات وأنا ألتفت خلفي هارباً

ولأنني ألقب كثيراً في كوابيسي

أيقظتني زوجتي على حافة السرير

قبل حركة واحدة من السقوط.

قطعت هذه القصيدة أواخر الصداقة مع النمط الاعتيادي سواء أكان كلامياً أم تفعيلياً على مستوى البنية الإيقاعية، كما أنها تركت تقنية المجاز بمفهومه الأرسطي، واتجهت صوب ما يعنى حدائثها فخرجت على النمط البدائي الواحد، واغترفت من بنية القنن الأخرى خصوصاً السرد، وأضفت على بنيتها ما يعزز عمقها ووعيتها وتخليها عن السطحية وانتسابها إلى الحداثة.

لقد فرض السرد إيقاعه على بنية القصيدة وأضفى عليها مسحة التأمل والهدوء، فالشاعر راو، يسرد من الداخل، إنه راو عليم، يصف وهو يلتحم بالأمكنة والأزمات، له حضور عيني من خلال ضمير المتكلم.

وهناك تباين بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار وإيقاع المجاز، فإيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون

أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عناصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات<sup>(1)</sup>، وبتعبير آخر «إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي إنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغيراً لأنه ينبع من ذات واحدة»<sup>(2)</sup>.

فالذات الساردة في قصيدة «كمال عبد الحميد» متأملة، متحركة، محتكة، تخلق الأحداث وتشارك في نموها، وتركن للوصف لترصد ملامح العالم وهي مشدودة إلى عناصر تكوينه، وترغب في اللحظة ذاتها الانفصال عنه لتتخلق من جديد، وتغير مواقع الاحتكاك والجدل، تستدعي التاريخ وتفك مكوناته، تقف مع كل معطى من معطيات اكتمال المشهد، تواجه نفسها بهذا التاريخ، تنكسر أمام الذاكرة، وتستعيد نفسها، ترفض زمن السواد الذي انتاب مكونات تاريخها السري: (الحفار الذي يتقيا دقا أسود).

يحاكم «كمال عبد الحميد» زمن البراءة / الأصدقاء الذين كوّنتهم الذاكرة في كتابها السري.

من هنا تتحرك إيقاعات الوصف وتتوتر إيقاعات الأحداث، وتتغير صورة الصوت الذي يشكل إيقاع الحالة وهي تلتقط علاقات متعددة، فالتوتر والجدل وإيقاع التذكر - بما

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنى الإيقاعية، ص 42.

(2) السابق.

يحملة من أسي - لا يشكل وجهاً أو صورة مستقرة أو متناسقة أو منضبطة، فلا بد أن تتغير صور الإيقاع تبعاً لتغير حركة الذات من خلال رصدنا لمكونات الإيقاع عبر النوى الثلاث (فا /)، (علن /)، (علن /)، (علن /)، ونرى كيف تسير حركة التكوين الإيقاعي عبر تحولات هذه النوى، وما سينتج عن تكرارها من تشكيلات إيقاعية.

وإذا كان كمال أبو ديب في دراسته «البنية الإيقاعية للشعر العربي» قد اعتمد على الوجدتين الإيقاعيتين فاعلن / فعولن / - / - /، ورأى أنهما يمكن أن يتحولا إلى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرياً هما (علن / فا). وأن تشكل الوجدتين يعتمد علاقة (فا /) بـ (علن /) من حيث التابع الأفقي (فعولن /) هي إذن (علن + فا) بينما (فاعلن) هي (فا + علن).

ورأى أبو ديب أن (علن) يمكن تقسيمها إلى (فا - علن) (/ - /) ولكنه تقسيم قسري، إرادة للتسهيل والتوضيح. ولكن هذا الاعتقاد يظل قسرياً على الرغم من الهدف منه ولكن الأجدى تقسيم البحور وتحليلها عن طريق ثلاث نوى إيقاعية هي (فا /)، يت (علن /)، (علن /). وهذا التقسيم هو الذي تعتمد عليه الدراسة في تحليلها لقصيدة (الأصدقاء).

وإذا كان الشعر العربي قد اعتمد في تشكيلاته الإيقاعية الموزونة على التكرار التام للوحدة. فإنه لم يتجاوز الشكل التام لها وهو تكرار الوحدة أربع مرات كالتالي:

فاعلن      فاعلن      فاعلن      فاعلن

وقد رأى أبو ديب أن هذا التكرار للوحدة الإيقاعية (فاعلن) يمكن أن تصبح كالتالي:

علن فا      علقن فا      علقن فا      علقن فا  
ومن أجل خلق تشكيلات جديدة يمكن أن تصبح كالتالي:  
علن فا      علقن فا      علقن فا      علقن فا  
أو  
علن فا      علقن فا      فا فا      علقن فا فا فا..  
وهكذا.

ما فعله كمال أبو ديب «هو تأسيس نظام آخر. إنه يكشف من الطاقة الموسيقية في اللغة ويدل على مفاتيح تفجيرها»<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت تشكيلات أبو ديب الإيقاعية بالأصول / البحور وتكرارها في إطار نسقي متغير الفروع لكن الأصل: إيقاع الوحدة المكررة تنتج تشكيلات متوازية، فإن دراستنا تكشف التغيرات الإيقاعية وتحولاتها وتشكلاتها غير المنتظمة أو المتكررة في نسق ثابت، حتى وإن حدث تكرار للنوى الثلاث غير أن تكرارها لا يُعد نمطًا أو قانونًا أو نموذجًا، إنه تكرار الفوضى أو تكرار على غير قاعدة.

كما تدخل وحدات أو تشكيلات إيقاعية مختلفة عن النوى في حجم بنائها. وهذا ما يدل على زخم الإيقاع المتنوع في «قصيدة النثر» والشعر في الوقت نفسه إلى أهم مميزات: عدم القوينة أو النمذجة.

تتحرك قصيدة الأصدقاء حركة غير منتظمة، تتحول من

(1) أدونيس: هذا الكتاب لكمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر الهويي، الغلاف الخارجي.

تشكيل إيقاعي إلى آخر، وربما تتكرر نواة ما بين النوى الثلاث، فتحدث انتظامًا في زمن إيقاعي محدد، وأحيانًا تنتشر تشكيلات إيقاعية خارج نطاق النوى مما يؤكد كما هي لحظة الوجود الخارجي في علاقة جدلية بين الذات والعالم وإيقاع الكتابة، الذي يُعدّ تطهيرًا، تنوق إليه الروح، وترجمه الحالة الشعورية.

ترصد الدراسة مكونات الإيقاع في القصيدة عبر تردد متحركاتها وسواكنها التي تشكل مقاطع صوتية تشير إلى حركة الشعور، وتقوم الدراسة بكتابة كل سطر من القصيدة مصحوبًا بالتقطيع لمكونات الإيقاع، كما تشير الدراسة إلى إحصاء الحروف المجهورة والمهموسة في السطر، حتى يعاين القارئ حركة الإيقاع. وترمز إلى الحرف المجهور ب(هـ) والمهموس ب(م).

#### كنت ألق على مقابرهم

فأ /      ف      علّت      علن      علن      علن  
فأ /      /      /      /      /      /

هذا النمط البنائي القائم على بنية الحكي وهي بنية سردية، تمنح الشاعر هدوءًا في التأمل، فيقدم مزيدًا من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحالة الشعورية التي هيمنت عليه، ترددت (فأ /) مرة واحدة في السطر وسيطرت نوى علن // وعلتن ///، وترددت بنية إيقاعية خارج نطاق النوى الثلاث - المتعارف عليها - تتكون من ست حركات (////////) وهي وحدة موسيقية ممتدة لم ترد في القصيدة كلها إلا مرة واحدة تستغرق زمنًا إيقاعيًا طويلًا يفرض زمن الوقوف وحركته الممتدة في الوقت نفسه: زمن الحسرة والفجعة الذي يشير إلى عمق اللحظة والشعور بطولها، ليكون الإيقاع بطيئًا



يتمائل مع زمن التأمل والوقوف على مقابر الأصدقاء الذين تحول زمن وجودهم إلى زمن الفقد فجأة دون سابق إنذار، وكأن الشاعر وقع على الفجائية وهو يمارس إيقاع الحزن والصدمة واستعادة التوازن، كأنه يقع تحت تأثير الضغط النفسي والشعوري اللذين يصلان إلى الاختناق فيضغط على الإيقاع عبر مقاطعه الصوتية الطويلة التي تتجاوز الحركة والسكون أكثر من حركة وتردد حروف الجهر بصورة مهيمنة حيث ورد الجهر اثني عشرة مرة في مقابل حروف الهمس أربع مرات.

وهذه النسبة تشير إلى الملمح النفسي المصاحب للإيقاع  
الحكي وحال الشاعر العاطفية من خلال حروف الجهر، فحرف  
الجهر هو حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن  
يجري معه، حيث يحدث انسداد مجرى الصوت كلياً، يمنع  
النفس أن يجري معه نتيجة المغلق المحكم يعقبه انفجار أو  
انسداد جزئي يسمح للهواء بالمرور مع وجود خفيف يعقبه  
احتكاك.

كما يحتاج الجهر إلى بطة في الأداء. وكلما ازداد نسق الجهر في النص خفت الأداء وضعف، وهي حروف تحتاج إلى سرعة وشدة أثناء الأداء، على عكس الهمس في البناء النصي، حيث يؤدي إلى قوة الأداء، لأن حروف الهمس أقل وضوحاً في السمع.

### اسال كيف ماتوا مرة واحدة؟

٥/// ٥/ ٥/// ٥/ ٥/ ,// ٥/ ٥/ ٥/  
 فا فا فا فا فا فا فا

تتغير سرعة الإيقاع في هذا السطر حيث استحوذت النواة (فا) على بنيتها الصوتية، فتزدت ست مرات، وكان لها أن يتتاب

أنفاس الشاعر وهو يتساءل عن كيفية الفناء، في الوقت الذي يحمل فيه السؤال امتنكاراً، ودهشة: دهشة الفاجعة والألم، أراد أن يخطف قناعته بحتمية الموت النفسي، فالأصدقاء مروا على وعيه وشعوره كالطيف وسقطوا في لحظة واحدة، تلك اللحظة التي تتلاحق كما يتلاحق إيقاع النواة القصيرة. وترتفع في السطر نسبة الجهر (13)، في مقابل الهمس (7).

وكان الحفار قد جاوز المائة عام بعامين

0/ 0///// -/ -/ -/ -// -/ -/ -/ -//

علین فا فا علین فا فا

ولأن الشاعر يرصد مشهداً للفناء المبالغت عن طريق السرد وهو الراوي العليم، تضغط عليه مكونات الإيقاع المتوالي القصير فترة (فا) واستحوذت على بنية السطر حيث ترددت ست مرات، وتضافرت حروف الجهر التي بلغت أكبر نسبة تردد في هذا السطر فوردت أربعاً وعشرين مرة في مقابل الهمس أربع مرات، مما يشير إلى التوتر الحاد في استدعاء زمن التذكر / زمن الوصف وكأن تزايد حروف الجهر قد أحدث استرخاء وامتداداً صوتياً متماهياً مع الامتداد الزمني الذي تشير إليه هيئة (الحفار) العتيق الذي جازو المائة بعامين، وقد تأكد الهدوء والبطء الإيقاعي المائل للبطء الزمني: عمر الحفار من خلال تردد تشكيل إيقاعي خارج النوى تجسد في خمسة متحركات وبعدها يأتي ساكن وكان مهمة الحفار امتدت مع حركة مكونات المقطع الصوتية: متحرك وساكن وجهر (24) وهمس (4)، لتهدأ بعد إنجاز مهمته مع النقاء ساكنين في نهاية السطر، وكأن الإيقاع عبر متحركاته وسواكنه في تشكيلات نهاية السطر تشير إلى المدى الزمني الذي يشكل حياة الحفار ويرسم عمره المديد.



للوحدة، تجترّ حنينها - الذي يمثل الروح بالنسبة لها كما يشير كمال عبد الحميد في لقاء آخر بقوله عن صداقته للحنين «صداقتي ستموت إذا لم أقابلك يومياً».

ويتبادل الجهر والهمس مع قرار الذات إيقاعياً حيث يتردد كل منها مرتين على الرغم من الضغط والجهد العضلي في إخراج الصوت في المقطع الأول (/ /) من الفعل «بكيت»، وكأن الكلمة إيقاعياً تحولت إلى (بكي) التي تشير صوتياً إلى الألم والحسرة وحرقة البكاء والأنين، وتأتي (/ /) لتكون صوت الانفجار لهذا الاحتجاج الخاص على علاقة يغمرها الموت.

- لم تكن أحقادهم معهم.

/	/	/	/	/	/
فا	علن	علن	فا	فا	علن

- كانوا طيبين إلى حد الأسى.

/	/	/	/	/	/	/
فا	فا	علن	علن	فا	فا	علن

- لكنني بكيت عراة أكثر.

/	/	/	/	/	/	/
/	فا	فا	علن	علن	فا	فا

- وارتعشت أمام عظام أعرفها.

/	/	/	/	/	/	/
فا	علن	علن	علن	فا	فا	علن

تعيش الذات علاقتين متداخلتين: علاقة الذات بالآخر /

الأصدقاء الذين ماتوا مرة واحدة وعلاقة الذات بنفسها، ففي علاقتها بالآخر كشفت ملامحه الداخلية، فهيمنت بنية السرد واستحوذ الهدوء والاسترخاء على الإيقاع في الوقف الذي تفاقمت فيه جدلية الذات والآخر تفاقمت جدلية البنية الإيقاعية، وإنجاز الإيقاع إلى مقاطع / نوى متكافئة، فيسير الإيقاع من السرعة إلى البطء، حيث يبدأ السطر الأول في المقطع بـ (فا /) وتحول إلى (علن /) وتعود (فا /) لتتوالى مرتين متتابعين، وكأن الشاعر يمرّ سريعاً على تلك الصفة التي كانت سبباً لسقوطهم (أحقادهم)، ثم ينتهي السطر بإيقاع الاسترخاء (/ / /)، وتأتي الميم لتسهم بدورها الإيقاعي في إشاعة جو الانحباس.

ويتحول الماضي بصيغة المضارع المنفي (لم تكن) إلى صيغة سردية تحتوي الماضي زمنًا وصيغة (كان) ممتزجة بموضوعها (وا) يسهم هذا التحول الصيغي لبنية سردية إلى تحول إيقاعي أكثر هدوءًا في حركة الوصف لهيئة الآخر / «الأصدقاء» ولكنها هيئة داخلية تصل إلى حد التناقض فهم طيبون - مدى إيجابي - إلى حد الأسى / مدى سلبي.

ولأن الشاعر يرصد صفة متغيرة لم يرغب تأملها جاء الإيقاع سريعًا، فانتشرت النوى (فا /) خمس مرات في مقابل (علن /) مرتين وعلتن مرة واحدة، فيتحرك الإيقاع مبدأً وجزراً، كما تتحرك حالة الشاعر النفسية بين النفي والإثبات، بين القبول والرفض، بين اليقين والشك، بين الهدوء والاصطخاب.

وتفارق الذات حالة الوصف الخارجي ورصد جزئياته إلى الوصف الداخلي، فتجتر أحزانها، وتلوك مرارة الفقد: فقد

البراءة والاطمئنان والتواصل مع الآخر، ويتحول الإيقاع من السرعة التي تنتاب الاستدراك عندما يتحد بالذات: الذات الناطقة/ ذات الشاعر (لكن - ني) في (لكنني) يدخل الإيقاع خطوة الاسترخاء الذي تخلقه النواة (علن//) وتتكرر مرتين، فينتظم الهدوء والتوتر في آن، وتمارس الذات شهوة التعويض بالبكاء المر: (لكنني بكيت بغزارة أكثر) فتقل الحركة ويرتفع الإيقاع، ويمتد المدى الزمني عبر تشكيلة إيقاعية تتجاوز تكوين النوى الثلاث، فتنتشر المتحركات: أربع حركات (////) وكأننا نسمع صوت البكاء المتواصل الذي يحتمل وقتًا أطول يتماثل مع حرارة أكثر، فالانكفاء على مقطع صوتي ممتد، يحقق استرخاء وهدوءًا، ويدخل في جدل مع الدلالة فكأن الإيقاع يرسم صورة الذات في هيئة بكائها وزمنه، وتزداد السرعة ويرتفع الإيقاع مرة أخرى في نهاية السطر عندما يتحول الإيقاع من النواة (//) إلى (فا/) التي ترددت مرتين.

ويستمر البطء الإيقاعي الذي تفرضه البنية السردية عبر تقنية الوصف والحكي، فلم يزل الراوي العليم ممتزجًا بأحداثه متوترًا في رؤيته للعالم، منكسرًا في مشاعره، يكتب لحظة الاكتشاف، ويعلن عن معرفة يتأمل كل أبعادها: (واوتعشت أمام عظام أعرقها) فيعود الإيقاع إلى الاسترخاء والهدوء والبطء، ويتوازي تردد النوى الثلاث حيث ترددت (فا/) ثلاث مرات و(علن//) مرة واحدة، (علن////) ثلاث مرات.

وفي المقطع الثاني من القصيدة تعلن الذات عن وجود مستقر، ترقب المشهد الجنازوي بكل أبعاده، فيأتي الإيقاع منتظمًا هادئًا في حركته متفجرًا في صوته عبر حروف الجهر التي هيمنت على بنائه.

- أنا هنا إذا.

/// // //

تتردد (علن//) في كل بنية السطر، ثم يتحول هذا الاستقرار النغمي الإيقاعي إلى إيقاع متحول، متحرك، متوتر، وهو يرصد المشهد الأخير، يقدم كثيرًا من التفاصيل التي سبق أن رصدها، ليؤكد بقيته بالانهيار ورغبته في الخروج وهو مسكون بالخوف والذعر.

- ولذا كان الحفار يبكي.

/// // // // // // //  
علن فا فا فا فا فا فا

- وكان الدم الذي يتقياه أسود

// // // // // // //  
علن فا علن علن علن علن علن

- والمقابر التي بحجم شقة متوسطة

// // // // // // //  
فا علن علن علن علن علن علن

- قطعتها جريًا في ثلاث ساعات.

// // // // // // //  
علن علن فا فا فا علن علن

- ثلاث ساعات وأنا التفت خلفي هاربًا.

// // // // // // //  
علن علن علن علن علن علن

عندما ترصد الذات جزئيات المشهد المتحرك يرتفع صوت الإيقاع ويجنح نحو السرعة والتلاصق، ويتنقل من الاسترخاء



حيث ابتداء السطر بـ النواة (علتن //) في وصفة لعالم الحفار: (ولذا كان الحفار يبكي) ثم تسود (فا) (/) حيث ترددت خمس مرات لتحمل معها توترًا إيقاعيًا يتصاعد معه الجهر الذي بلغ تردده ثلاث عشرة مرة في مقابل الهمس خمس مرات.

يعود الاسترخاء إلى الإيقاع عبر انتشار النواة (علن) (/) حيث ترددت أربع مرات، ويزداد الاسترخاء مع النواة المسترخية أو الممتدة (علتن //) في الوقت الذي يسود فيه الجهر في ثمانية عشر موضعًا في مقابل الهمس في أربعة مواضع في قوله: (وكان الدم الذي يتلقاه أسود). ولأن الراوي العليم يرصد جزئيات حدث استقر زمنه وتلاقت حركته يسود البطء والهدوء والاسترخاء في مكونات العلاقة التي خلقها الحفار، فيظل توالي النواة (/) (علن) و(علتن //) ليصف الراوي مسرح الحدث وزمن الفجائية في علاقته بذاته التي حاولت التعرف على جغرافية الرؤية العدمية فتحوّلت بالتالي إلى مرحلة من التوتر الذي يصاحبه تحول في الإيقاع، (والحقائق التي بحجم شقة متوسطة) فيتنسم الإيقاع بمناخ السطر السابق، حيث انتشار النواة (علن //) و(علتن //)، فالأولى انتشرت في هذا السطر ست مرات، والثانية // مرتين متواليتين في نهاية السطر وكأن الاسترخاء بلغ مداه في حركة الإيقاع.

وتمارس الذات الساردة حركة مترنة مع إيقاع المكان الذي ترصد أبعاده وحدوده وترصد في الوقف نفسه حركتها الجدلية معه، فزمن الإيقاع المكاني يتوازى مع إيقاع حركة الذات، الحدود المكانية والإيقاعية التي تتجسد زمنيًا في ثلاث ساعات، تملك الذات قوة حركية وإيقاعية مماثلة لها مختلفة في الكثيرة

والهينة حيث يهيمن عليها الخوف والتوتر والانكسار ثلاث ساعات:

### 18 - قطعها جريًا في ثلاث ساعات:

// // // // // // // //  
علن عتن فا فا عتن عتن عتن فا

الإيقاع يماثل الحركة التي تمارسها الذات على المكان فكأنه يقيس سرعتها وهي تجري مذعورة في مقابل الأصدقاء، فتنتشر النواة (فا/) خمس مرات لتشير إلى التلاحق، وكأن أنفاس السارد تلهث رغبة في النجاة والانفلات، فيرتفع الصوت الانفجاري حيث يسود الحرف المجهور من خلال تردده سبع عشرة مرة في مقابل المهموس عشر مرات.

وعندما يعود الراوي العليم إلى التذكر لعلاقة زمن الواقع مع زمن الحركة التي تمارسها الذات يختلف زمن الإيقاع على الرغم من التوتر والقلق الحاد الذي يهيمن عليها:

### 19 - ثلاث ساعات وأنا التفت خلفي هاربًا.

// // // // // // // //  
علن عتن فا عتن عتن عتن عتن عتن عتن

يميل الإيقاع إلى الهدوء والاسترخاء على الرغم من تكرار: (ثلاث ساعات) (زمن الواقع) في السطرين لكن اختلاف التذكر عن ممارسة الواقع أحدث اختلافًا في الإيقاع، فإذا كان السطر الثامن عشر قد ابتدأ بحركة الذات وانتهى بزمن الواقع، فإن السطر التاسع عشر قد بدأ بزمن الواقع (ثلاث ساعات) بحركة الذات ولكنها حركة تذكر، فأصبح (زمن الواقع) زمن تذكر أيضًا تحكمهما حالة شعورية مختلفة ومن هنا إذا دققنا الملاحظة القرآنية لحركة النوى الثلاث في السطرين، حيث كان

الثامن عشر كما ذكرنا تسوده النوى (فا)، لأن حركة الذات هي المهيمنة في جملها مع زمن الواقع. أما التاسع عشر فتحكمه حالة شعورية مختلفة، حيث الخوف والذعر والتوتر الحاد والإحساس بالفجعة الثامة والانكسار في إطار زمن التذكر، فيعود الإيقاع إلى زمن أطول، مسترخٍ بطيء، فتكررت النواة (علن//) أربع مرات، ويتسع الاسترخاء فتد تشكيلة خارج النوى أطول زمنًا وأكثر حركة تتكون من أربع حركات وساكن (////) والتي يمكن تقسيمها إلى (ف + علتن) (/ + ////) وتتردد النواة (علن//) مرة واحدة في مقابل (فا//) مرتين.

يدخل زمن اليقظة في جمل حاد وتوتر عميق مع الزمن الحلم أو زمن ما قبل السقوط/ زمن الكوايس، الغفوة، الغياب - وزمن ما بعد السقوط: الإدراك، الاكتشاف، الوجود، اليقظة - فجاء الإيقاع بطيئًا، مسترخيًا، معتدًا يشاكل حركة الذات في جملها مع زماني الحضور والغياب: الحلم والواقع فسيطرت النواتان علن//، علتن////.

## 20 - ولانني اتقلب كثيرًا في كواليس-

//// // // // // // // //  
علن علن علتن علتن فا علن فا

تشاكل حركة الإيقاع المسترخية حركة الذات (أتقلب كثيرًا) فكان الإيقاع يرسم حالة الذات وهي تقطع الملل والفراغ والسأم في ظل الكوايس والتوتر، فاعتمد تشكيل الإيقاع على انتشار النواة (علن//) في بداية السطر وتحولها إلى (علن//) ثم عودتها إلى (علن//)، ثم تدخل تشكيلة إيقاعية أكبر من النواتين: علن//، علتن////، تتكون من (////)

أربع حركات وساكن، في الوقت الذي تنتشر فيه الجهر (2). وتراجع نسبة الهمس (6)، وبهذا يرسم الإيقاع المدى الزمن الذي تستغرقه الذات مع كوايسها، في المدى الطويل، وكأن الإيقاع يشير إلى واقع المعاناة الممتد الطويل الذي تعانيه ذات الراوي العليم.

## 21 - أيقظتني زوجتي على حافة السري.

/ // // // // // // //  
فا علن فا علن علتن علتن علتن علتن علتن علتن علتن

## 22 - قبل حركة واحدة من السقوط.

/ // // // // // // //  
فا ف علتن فا علتن علتن علتن علتن علتن علتن

تسيطر سرعة الحركة في بداية السطر الحادي والعشرين عبر فاعلية الآخر: (أيقظتني زوجتي) حيث تتردد النواة (فا//) ثلاث مرات في مساحة زمنية ضيقة، فكان تحول الشاعر من غفوة إلى اليقظة عبر فاعلية الزوجة قد استغرق زمنًا قليلًا كما يشير زمن الإيقاع المتمثل في الوحدات القصيرة المتتالية وعدد تردد الجهر بنسبة 3 - 1.

وفي السطر الأخير من القصيدة يختزل الإيقاع مرحلتين أو زمنين: زمن الحلم وزمن اليقظة، زمن الكوايس وزمن السقوط / الإدراك / اليقظة، فيبدأ السطر بتشكيلة إيقاعية لم ترد طوال القصيدة على نسق الامتداد والاسترخاء، فتقع بعد (فا//) خمس حركات تشير إلى (حركة واحدة من السقوط) حركة الذات قبل إدراكها ويقظتها، وكأن حركة ما قبل السقوط طويلة جدًا، تجملت فيها الذات وعانت صراع الكوايس وأنفقت زمنًا في الملل والضيق والخديعة، أسهم الإيقاع في تصويرها فجاء

على هيئتها بطيئًا مسترخيًا متوترًا وسادت النواتان (علتن///=) و(علن///=) وتراجعت (فا/ه) فلم ترد إلا مرتين.

يختتم السطر والقصيدة بصورة إيقاعية تشير دلاليًا إلى حركة الذات حيث كلمة (السقوط) التي تنتهي بحرف الطاء وهو حرف مجهور، شديد، مستعمل، واجتمع في نهاية الكلمة مد نتيجة التقاء الساكنين في الوقف وهذا يتناسب مع حالة السقوط، ويوائم حالة الموت التي تعانيها الذات، واجتمعت في المكون الإيقاعي، قالسوت ينتهي بـ(لا حركة) والكلمة والقصيدة كذلك - تنتهي بالتقاء ساكنين = بلا حركة.

فالإيقاع في هذه القصيدة إيقاع سردي - كما أشرنا في بداية الدراسة - يتسم بالهدوء والاسترخاء والامتداد، حيث ترددت نوى الامتداد الإيقاعي: علن///= وعلتن///= أكثر من فا/ه التي تشير إلى السرعة، فالتواة (/ه فا) ترددت طوال القصيدة ثلاثًا وسبعين مرة، و(علن///=) سبعًا وسبعين مرة و(علتن///=) ست عشرة مرة، وتشكيلات أخرى خارج النوى الثلاث تتكون من أربع أو خمس أو ست حركات وساكن، وهذه تشكيلات لم تحفل بها قصيدة التفعيلة، ولم ترد فيها إلا نادرًا واعتبر ذلك عيبًا موسيقيًا، لأنه يخرج على قاعدة القياس/التفعيلة، كما أن البنية السردية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته استوجبت بناء إيقاعيًا بطيئًا فرضه الجهر الذي استحوذ على البنية، حيث ترددت حروف الجهر (2276) مرة، في مقابل (116 مرة) لحروف الهمس، مما يشير إلى البطء، وارتفاع الصوت.

هذا التشكيل الإيقاعي الذي قامت الدراسة بقراءته يؤكد عدم خيانة التجربة والبوح دفعة واحدة في إطار التجربة التي

تسبق الإيقاع، فيأتي الإيقاع طبعًا دالًا، تابعًا لحركة الحالة الشعورية والنفسية، ويصبح أداة جمالية طبيعية غير مفروضة قسرًا، ولهذا كانت «قصيدة النثر» أكثر تعقيدًا في إدراكاتها الجمالية وأدواتها الفنية، لأنها غير نموذجية وغير معدة سلفًا، قصيدة غير موجودة من قبل، غير ساكنة، غير متوقعة، لا يصلح معها الإعداد والتخطيط.

أي قانون موسيقي منتظم، محدد، قياسي، يحتوي هذا الأرخبيل وهذه الطوطمية الباذخة وضجيج الجسد والروح؟، الروح العارية من إرث القبيلة، أي بحر منتظم يتكون من مقاطع صوتية ثابتة بحجم الانطلاق نحو نافورة النار؟، أي إيقاع متواتر يلطم الطنين المبالغ والصمت وانفجارات الروح الطامحة إلى الحياة؟ أية تفعيلة تحتمل البكاء المر والفرح الحزين والسقوط والانكسار؟ أي (فا) أو (علن) أو (علتن) وهي منتظمة تموسق الفوضى، تحتوي حنين العاشقين المتوقدين وفساد السياسة؟ أي إيقاع غير إيقاع الفطرة والسذاجة والعفوية يكتب نصًا كأحلام الصبايا ودهشة الأطفال؟.

## الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب

قبل أن تشير الدراسة إلى مفهومها للإيقاع التشعبي، تشير إلى مفهوم النص التشعبي بوصفه الأشمل الذي يتحقق الإيقاع فيه. فالنص التشعبي أو ما يطلق عليه الهيبر تكست (Hypertext) هو التعبير الوصفي لأحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو يشكل نصًا إلكترونيًا يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص. كما تشير (Hypertext) من خلال ترجمتها الحرفية إلى (النص الفائق).

فالنص التشعبي هو نص إلكتروني يرتبط بالحاسوب أو الشاشة، يعتمد على دور القارئ بوصفه منتجًا، فيتحرك في الاتجاه الذي يرغبه، حتى يحقق نصًا متعلقًا مع نصوص أخرى من خلال حركته وتجوّله بالنقر على النص الذي يريد الدخول إليه، وهو في حالة وجوده في نص آخر وبالتالي يتمتع بوجود الصوت والحركة للصورة المتحركة أو النص المتحرك.

أما إذا تحوّل النص التشعبي من إلكترونيته على الشاشة إلى الطباعة فإنه يفقد سمات أهمها الصوت والحركة والصورة.

كما أن النص التشعبي - في وجهة نظر الإلكترونيين - من خصائصه التفاعلية، حيث تعتبر تفاعلية النص التشعبي واحدة من



أهم خصائص وجوده، حيث تقوم بين الوثيقة ومستخدامها علاقة ليست أحادية الجانب، ولكنها تناظرية، بعبارة أخرى لا يكون التواصل في اتجاه واحد، ولكن في اتجاهين للنص الورقي. هناك تفاعل حقيقي بين النص الشعبي وقارئه الذي يستطيع على سبيل المثال أن يخلق لنفسه طريقاً خاصاً في الوثيقة، يمكنه أن يختار عدم مشاهدة هذا القسم أو ذاك أو ينتقل إلى ما هو أساسي أو ينصرف عن التعمق في هذا الجانب أو ذاك. إذن قراءة النص ذات هندسة متغيرة.

هذا المفهوم للنص الشعبي الإلكتروني وخصائصه استطاعت الشعرية الجديدة - وأعني «قصيدة النثر» - أن تجعلها قابلة للتحقق من خلال الكتابة الورقية عبر خلق نص يعتمد على التفاعلية والتعددية والحركة والتشعب والحرية، وأصبح أمام القارئ بدائل قرائية، فكما أن قارئ النص الشعبي الإلكتروني يمكنه أن يختار قراءة أو عدم قراءة هذا القسم أو ذاك النص يمكن لقارئ الكتابة الشعرية الجديدة القارة على سطح الورقة أن يفعل الأمر نفسه حيث يطالع مجموعة من النصوص في الورقة، فعلى سبيل المثال كتب أدونيس نصاً شعبياً شكّل طريقة جديدة في شكل الكتابة الشعرية لم تعرفها القصيدة العربية من قبل في ديوان أسماء «الكتاب» يتكون - في بنيته - من نص أساسي في منتصف الصفحة ونص آخر مرافق على يمين الصفحة ونص هامش للنص الأصلي أسفل الصفحة وحاشية تعلق على النص المرافق، وتستمر هذه التقنية طوال صفحات الديوان فيواجه القارئ نصوصاً متعددة وقراءات متعددة في الصفحة الواحدة وفي الصفحات كلها، فيمكنه أن يعتمد طريقة القراءة للنص

الأصلي متواتراً أو النص المرافق أو الهامش متواتراً ويمكن أن ينتقل من نص إلى آخر داخل الصفحة الواحدة<sup>(1)</sup>.

وفي التعالق النصي أو التراكم البنائي للنص الشعبي تكمن البنية الإيقاعية التراكمية الشعبية التي يطرحها كل نص من النصوص المتداخلة والمتعاقبة فتصبح في النص الشعبي في الصفحة الواحدة أو مجموع الصفحات مستويات مختلفة ذات عناصر متعددة وذلك لضبط بنيتها والسيطرة على تدفقها في الوقت الذي تحاول فيه أن تواجه الوجود المعرفي والجمالي بقدرتها على عدم التحديد، وقدرتها على الانفلات من القصيدة وانحيازها بشكل تام للحرية والتعدد والتناقض، فهي ظهرت أساساً لتكسر القولية والشكل الثابت الواحد كما أنها تخلق شكلها الذي تريده «كالثور الذي يحضر مجراه» كما تقول سوزان برنار<sup>(2)</sup>.

إنها تستعصي على القولية والتحديد، توجد خارج القوانين لأنها «كالحياء والأزمة لا تخضع لقوانين أو لشروط. فكان كل قصيدة تبتكر شكلاً من داخل التجربة الخاصة غير المعمة»<sup>(3)</sup>.

حدّدت سوزان برنار ملامح لـ«قصيدة النثر» غير ثابتة، ولكنها تنتمي لدائرتها مثل الإيجاز والتهج والمجانية، وقالت إن «قصيدة النثر» لتكون قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر

(1) لمزيد من التفاصيل راجع: عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(2) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى إيمان، ص 17.

(3) بول شاول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 157.

فنية محملة بالشعر بشروط ثلاثة: الإيجاز، والتوهج، والمجانية<sup>(1)</sup>.

وبالنظر في الشروط الثلاثة التي طرحها برنار يتأكد أنها سمة قارئة في «قصيدة النثر» الفرنسية، ليس على إطلاقها على الرغم من أهمية هذا العنصر، فكثير من التجارب الفرنسية خرجت على هذا الملمح.

أما إذا نظرنا إلى هذا العنصر في «قصيدة النثر» العربية فإننا نجد تجارب أطاحت به واعتبرته ملمحاً غير جوهري، وكتب الشعراء قصائد تجاوزت في بنيتها قصيدة التفعيلة كما فعل أنسي الحاج في ديوانه: (الرسولة بشعرها الطويل)، وأدونيس في (الكتاب)، ثم توالى تجارب القصائد المطولة خصوصاً عند جيل السبعينيات كما في (إشراقات) رفعت سلام، و(سيرة الماء) علاء عبد الهادي.

واختلف الشعراء والنقاد حول مفهوم (الإيجاز) ورأى البعض صواب الرؤية في مصطلح «التكثيف» الذي يلزم الشعرية ويعد جزءاً أساسياً من مكوناتها سواء كانت موزونة أم نثرية.

وتساءل بول شاوول عن المعيار الذي يحكم خاصية الإيجاز، ويحدد معالمها، رافضاً ما حدّته برنار لهذا الشرط في ارتباطه بالقصيدة القصيرة فيقول: «كيف تحدد مسألة الإيجاز؟ ومن يحددها؟ والأهم لماذا يجب أن يكون الإيجاز «أي الكثافة» بالمعنى بالمتداول عنصراً من عناصر «قصيدة النثر» إذا كان يتصل بسواها من الأشكال والفنون؟ فالكثافة كما تراها

(1) سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودليير إلى أيامنا، ص 18.

برنار مرتبطة بالقصيدة القصيرة؟ وما القصيدة الطويلة؟ هل تحدّد كلا منها الكمية؟ الإرهاق؟ الإيقاع العام<sup>(1)</sup>.

لم تكن سوزان برنار - عندما طرحت الشروط الثلاثة - تقصد أن تكون قوانين ثابتة لـ «قصيدة النثر»، وهي التي أعلنت أن «قصيدة النثر» (كالنهر الذي يحفر مجراه) بل رأيت أن هذه الشروط الثلاثة ليست إلزامية وليست قوانين مقدمة، وتشير إلى أن الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة فإذا كانت هذه العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست إلزامية تجمدها وتضع لها قوانين مسبقة، فـ «قصيدة النثر» التي تمردت على القوانين الوزنية «رفضت أن تتقوّل»<sup>(2)</sup>.

تؤكد سوزان برنار على مرونة «قصيدة النثر» وتنوع الوسائل اللانهاية يمنحها الحرية التي تذهب إليها، وتؤكد وجودها في كنفها فتقول: «ومما لا ريب فيه أن تعود أشكالها يسوغ لها أن تستجيب لمطالبات غاية في التنوع»<sup>(3)</sup>.

لقد تنوعت «قصيدة النثر» العربية - في إطار الحرية التي تتبلور من خلالها - فاختزلت المساحات الجغرافية النصية، وتباينت بنايتها وإيقاعاتها وحركتها، وتخطت كل الحدود والفواصل الثابتة التي عرفت قصيدة التفعيلة، فأصبحت صادمة، متحركة - متداخلة، متجاذلة مع أطراف عديدة، متدفقة، مناسبة، منطلقة بلا جواجز، فتشكلت تجارب لم تكن الشعرية العربية

(1) بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، ص 58.

(2) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، ص 12.

(3) المرجع السابق، ص 256.

تتبعها من قبل، فظهرت القصيدة المطولة التي «تستخدم عناصر متعددة لتغذية إيقاعاتها وضبط بنيتها سواء منها ما تدفق أو التّم في حركة جامعة» وخير نموذج لهذا النمط من البناء: قصيدة «أدونيس» «الكتاب»، التي اعتمد في بنائها على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة والفنية المختلفة والمستويات المتجاذلة:

### صورة

### صورة

قسم أدونيس قصيدته المطولة إلى عناصر بنائية، تعتمد على الحركة والتعاليق والجدل، فالنص الأول (أ) يتكون من أربعة نصوص: النص الأول الرئيس ويحمل الإشارة (أ) وفيه يستلهم المتنبي.. استلهم تجربته ثم النص الهامش في أسفله وهو عبارة عن إشراق أو ومضة أو لمعة تضيء، تقيم جدلاً مع النص الأعلى، وعلى يمينه النص المرافق الذي يحمل إشارة (ذاكرة الراوي)، وفيه يقدم التاريخ العربي المختزل في الوعي السياسي والشعري في تضام تام، لا يجرؤ على إقامته إلا شاعر كالمتنبي الذي تتسع ذاكرته لسجل عميق، وعلى يسار النص الرئيس نص الحاشية، وكل نص من هذه النصوص يتشكل عبر رؤية جدلية تعاسية، تعالقية بين النصوص الأخرى يتوازي معها أو يتقاطع.

والبنية الإيقاعية تعتمد على هذا الجدل والحوار والتداخل والحركة حتى تتحد مع حركة الرؤية، وينحاز كل زمن إلى إيقاعه الماضي، فمثلاً النص المرافق الذي يحمل إشارة (ذاكرة الراوي) يشير إلى زمن الذاكرة / الماضي / التراث، الزمن الذي يجذب نحو الشخصية المستدعاة / المتنبي، فيحمل إيقاعه التذكري، إيقاع الماضي الذي يتحقق في الانضباط والتكرار والتماثل والتشابه والتجاور والتواتر والتساوي، وتصبح ذاكرة الراوي / الشاعر / المتنبي ذاكرة انسيابية سرديّة، تلتم في معجم ما أو قاموس خاص محدد بها، ومحددة به، فكان الراوي يفتح ذاكرته على إيقاع معتد، متلاحق، منتظم، ملتزم فيتشكل عبر (المخب) (/// فعلن) أو (فعلن / /):

في ذاكرة تلك الكلمات وتولد

/ /    /    /    /    /    /  
فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن

فيها

/ /

فعلن

تلك الأشياء وتولد فيها

/// /    /    /    /    /

فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن

لا تعرف حذاً

/ /    /    /    /    /

فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن

بين الماضي والحاضر

/ /    /    /    /    /    /

فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن    فعلن

ثم ينحرف الإيقاع المنضبط وهو إيقاع مساعد - كأنه الجوقة التي تخلق رائحة الماضي وشجونه، يحمل طقساً قلبياً يقرأ به وجه الكون ويضيء مداه، ويصبح الشعر هو الإنسان والإنسان هو الشعر - إلى الإيقاع الرئيس الذي تقبض عليه ذاكرة الشاعر المعاصر، الإيقاع المتفج، المتصادم الذي يستجيب للتوتر والجدل والأسئلة والافتحام كما في النص المشار إليه (أ) الكائن في مستطيل وكأنه يتسامق على مستوى بنيته التكوينية والإيقاعية وبالتالي الدلالية، إنها «قصيدة النثر» تستأس بإيقاع التفعيلة، تغذي إيقاعها بالجدل والحوار لا بالجوار والشكوى والفرحة الغامرة.

ويتنقل الإيقاع ممن إيقاع النص الرئيس إلى إيقاع الهامش، ليعلن من جديد علاقة أخرى، تقوم بين إيقاع السرد



في النص الرئيس وإيقاع المجاز: إيقاع الومضة في الهامش، وكأنه جدل عبر الإيقاع بين التاريخ الماضي / الحكي: (أخبرت جدتي) وبين الجغرافيا: (الفرات - دجلة)، يتأمل أدونيس واقعه المعاصر عبر تاريخ تخلص من القهر والسطحية والتزييف، وأدار المشهد عبر مسألة الحاضر بالماضي عبر عناصر درامية، فهو «يؤسس لمعالم شعرية تتخذ من البنية الدرامية مجالاً حيويًا لتشكيل مداها وتحويل المنظومة المعرفية التي يزرعها في متن المادة الشعرية التي تصبح بنية فنية جديدة، يدفعها إلى مخيلة السرد الدرامي للذات والموضوع والتاريخ الذي يحول أحداثه إلى مرآة: يحاكم فيها سيرورة وجوده»<sup>(1)</sup>.

ويستخدم أدونيس مستوى ثالثًا من مستويات الإيقاع من خلال النص التفسيري أو الحاشية الذي يقع على يسار النص الرئيس، وهو مستوى النثر النفعي، الذي لا يحمل توترًا أو تموجًا نفسيًا، فينتج إيقاعًا سطحيًا، هادئًا، فاترًا، تصنعه البنية اللغوية من خلال علاقاتها التركيبية الاعتيادية، التي تدرك الإبلاغ والتفسير، وفي الوقت نفسه تقدم للقارئ بلاغة الذات وهي تلتقط التاريخ من التاريخ، وتفسر الماضي بوعي الماضي، فالحاشية ليست سندًا معرفيًا فحسب، وإنما تقوم بالحركة التكوينية على مستوى الدلالة، فليست نصًا هامشيًا بالمعنى العلمي لهذا التصنيف، وإنما تقع داخل السياق وخارجه في آن، إنها تتعالق مع النص الرئيس والنص المرافق، حيث تنقل مشهدًا خفيًا، يجعل النص يفلت من مستويات محددة وسياقات متوازية إلى مستويات متعاقبة وسياقات متقاطعة في الوقت نفسه. النص

(1) خالد غريب: بلاغة البناء الدرامي في ديوان «الكتاب» لأدونيس، مجلة نزوى، العدد ثلاثون 14/7/2009.

بهذا الاجتهاد يخلق أفقًا دراميًا عميقًا، يتجه بالقصيدة العربية إلى شعرية غير مألوفة، تعتمد على بلاغة المعنى والتكوين وبلاغة الدراما التي تنشأ من خصوصية المخيلة التي توجه التاريخ إلى حديقة للانزياح الإدهاشي لتأويل الأحداث الذي يفجر فيها حياة تنشر أنوار مخيلتها التي توقف تخيلنا وحواسنا الجمالية، هكذا تميز بلاغة الحوار الدرامي في بناء قصيدة أدونيس»<sup>(1)</sup>.

تدخل الحاشية من خلال بنية سردية في علاقة جدل ومسألة في الوقت الذي تقدم فيه للقارئ إضاءة معرفية، تتعلق بما ترويه ذاكرة الراوي:

ولد الشاعر

في رمل يعلو في صعد

قائي الإشارة في الحاشية لتوضح كلمة (صعد):

«صعد: صخرة ملساء»

يكلف الكافر صعودها، ثم

يجذب من امامه بسلاسل

ويضرب من خلفه بمقامع

حتى يبلغ أعلاها في أربعين

سنة. إذا بلغه، جذب إلى أسفلها

ثم يكلف الصعود مرة

(1) خالد غريب: بلاغة البناء الدرامي في ديوان «الكتاب» لأدونيس، مجلة نزوى، العدد ثلاثون 14/7/2009.

أخرى، وهذا دأبه أبداً.

يبدأ الشاعر في تشكيل مشهد آخر يلتحم مع مشهد حالة ولادة الشاعر، وكأن الشاعر يقوم بالدور الذي كان يؤديه الكافر في تلك المنطقة، يكلف بصعود الصخرة الملساء ثم يجذب من أمامه بسلاسل، وينهال عليه ضرباً صميقاً من جديد، في الوقت الذي يستدعي أدونيس أسطورة «سيزيف» المعذب بصخرته صعوداً إلى قمة الجبل وهي تتدحرج في كل مرة ويعاود الصعود بها. في هذا المناخ القاهر الباطني ولد الشاعر.

تتحول علاقة نص الحاشية مع نص الراوي من إطار التفسير إلى علاقة التجاذب والتعالق والجدل، فيتخلى عن حياديته وصمته، ويدخل في حوار خفي مع خطاب الذات التي تتجلى في حالات متغيرة عبر خطاب ذاكرة الراوي وخطاب الذات المستدعاة / المتنبئ وخطاب الهامش، فتصنع درامية معقدة، تقوم على التلاحق والانجذاب والمساءلة، فتخلق نشوة في القارئ، وتطرح بلاغة شعرية جديدة، تطمح أن تحققها «قصيدة الشعر» التي تطيح بفاهيم البنية الشعرية السائدة والإيقاع النمطي، فكان طبيعياً أن يأتي الإيقاع في بنية النص متواتراً منتظماً متلاحقاً تدريجياً:

ولد الشاعر / = / = / / فعلين فعل

في رمل يعملو في صعد

o/   o/   o/   o/   o/   o/   o/

فعلین - فعلین فعلین - فعلین

يشكل الإيقاع سلاصح المكان وحركته فاستخدم الشاعر  
(فعلن / فعلن / فعلن) وهي نغمة امتدادية أقل سرعة من (فعلن / فعلن / فعلن)،  
ليبري القارئ من خلال الإيقاع صورة المكان الذي يواجهه سيلاً

من الرمل، يعلو في انتظام وامتداد، وعندما يلتفت عن المكان في موضع ذاكرة الراوي إلى الحاشية يهبط الإيقاع فجأة، ويتوارى الانتظام، ويتلاشى التوتر المنظم، ويسود الإيقاع التفاصيل أو إيقاع المعرفة.

وفي النص (ب) تتشكل البنية الإيقاعية عبر مستويات ثلاثة: ذاكرة الراوي: وتعتمد على الإيقاع المنتظم عبر تفعيلة الخبيب(// أو /و/) وهو إيقاع يساعد على التدفق والتذكر والاسترسال والحكي والوصف الذي يقدم تاريخ الذات الضائعة الطامحة للحضور عبر مواجهة نفسها في مرآة الماضي:

### وثني الراوي:

□ / □ / / □ / / /

**لا تعرف من نحن**

الآن، ومن ستكون

/// ● // ○ /// // ○ // ● //

إِذَا لَمْ نَعْرِفْ مِنْ كُنَّا. وَلِذَا

2 0 // // // 0 // // // 0 // 0 //

ساقص علیکم

• / • / / / • / / /

من كفا -

□ / □ / □ /

**والقدم عذري للقراء**

/// o // o // e // o // u // // // b // //

إن كان حديثي سرياً أو كان

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

بسيطاً لا يتوند للفصحاء

/ ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

ويستخدم أدونيس التوازي الإيقاعي بين إيقاع النص المرافق (ذاكرة الراوي)، والنص الرئيس، لأنه مخطوف إلى تاريخ، مفتون بالسرد والحكي والوصف للتاريخ الماضي/ الحاضر وكأن اللغة لا ترغب في انتهاك انتظام البنية من حيث التماسك أو الإيقاع، لذا يتواصل الخبب في النص الرئيس، ويسود مناخ إيقاعي يضمّ النصين في مناخ واحد، يقول المتنبي/ أدونيس:

أمي همدانية

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

خرجت من أحشاء الكوفة - خذاً للنسرين

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

وخذاً لنبات سري

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

وأبي جعفي ورث الفقر عن الإيمان الموقل

/ ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

في كشف الديجور

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

وكان الراوي يمارس حضوره في التصيين: نص ذاكرة الراوي والنص الرئيس في مستوى إيقاعي واحد، يقرأ مفردات واقع/ تاريخه ويقرأ ذاته، وتخشى الذات أن تتحرك في غير رتبة وانتظام، فهي تقول إيقاعياً بأنها تمارس وجوداً ملولاً، منتظماً، ضيقاً، مفروضاً عليها من أعراف لا يقهرها التاريخ أو الجماليات الجديدة، إنها حالة التكرار والرفض في مناخ القبول والاطمئنان.

ولكن الذات لا تطعن كثيراً لوعيها الموروث ولذاكرتها الخشنة وإيقاعها المنتظم، فتمارس في الهامش حضوراً جديداً طالعا من الانحراف وكسر النسق المتزن، لأنها اكتشفت أن الكون المموسق بالانتظام لا يلتف على رباطها المنفلت، فهي - أي الذات - احتشاد خرافي جديد، لا يقرأه اليقيني فخرج على التفاعيل المنتظمة المكونة من (فعلن ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /):

جسدي غابة من رموز

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

وخطاي كما رسمتها قنوني

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

درج صاعد

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

وتهاديل كشف

° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° / ° /

حاولت الذات عند أدونيس في النص أ، ب أن تتحرك في مناخ استهلاكي على مستوى البني الإيقاعية حتى يفتح شهية المتلقي نحو ذاكرته، فيقبل التصالح والاطمئنان، ولكن عندما

تتأمل الذات مادتها الشعرية عبر الأسئلة التي توارق وجودها تدرك أنه لا بد من الانفصال والدخول في حالة تحريضية للذاكرة المثلقي ودفعه نحو المسألة بدلاً من القبول في الوقت الذي تدرك فيه «قصيدة النثر»، أنها تطرح الإيقاع التفعيلي، لتحرك من التأسيس إلى الحرية، وتفتح مناخ المجدل بين شعرية الذاكرة وذاكرة الشعرية، فتداخل النص (ج) في تحول إيقاعي مختلف، تشير بين مواضع الثابت والتحول: حيث يتحول إيقاع ونص ذاكرة الراوي من إيقاع التفعيلة الذي كان في أ، ب إلى إيقاع بنائي جديد خارج سياق التفعيلة، ويأتي النص الهامش (ج) موقعاً إيقاعياً تفعيلاً حيث يتشكل عبر (الخبث)

(فعلين - فعلين / ° / °)

وكان المتنبي يرى أن ميراث أبيه ميراث تخلقه عذابات  
ديمومية، تأخذ إيقاعاً نمطياً تكرارياً، فيصبح الإيقاع والعذاب  
متماهين:

**ساقول**

10111

ای میراث عذاب

$$\circ / \square / / / \square / \square / \square / /$$

## وَأَسْمَى نَمَى

□ / ○ / ○ / ○ / / /

سَكْرًا بِالْكَلِمَاتِ وَحَقًّا لِلْأَشْيَاءِ

o / o / o / o / o / / / o / / / o / o / o /

## ريح سراب في الصحراء

0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /

وينتقل النص الرئيس (ج) إلى حالة جدلية أخرى تقوم على مسألة الهامش غير الموزون، فيسود إيقاع متشابك، يتخلل عن النظام والنموذج لسلطة الحرية:

إِنَّهُ الْعَرْشُ مَصْقَلُ مَرَاتِهِ

صوت : ق للسمع

## ویزین کرسیہ

**بیشظایا الرؤوس**

**ورقش الدعاء**

أما الحاشية فتستجيب إيقاعاً صامتاً حيث البنية النصية لا تقوم على التوتر والجدل ولا تدخل في جدل مع النصوص المتحركة في الصفحة، فقط تكتفي بالإيماءات الخاطفة لإيماءات التفسير والشرح، تنحاز إلى الذاكرة الحقيقية وتدخل عن ذاكرة المجاز.

ويعتمد أدونيس على الإيقاع المتنوع لتغذية بناء قصيدته المطولة التي حرصت على الأسس التي تشكل «قصيدة النثر»: الإيجاز التوهج - المجانية في ديوانه: (الكتاب) الذي يُعد شكلاً غارقاً للشعرية العربية، يحمل أدوات جمالية لم تألفها التيارات الشعرية من قبل، في الوقت الذي تتحرك فيه رؤى المتنبي / أدونيس في إطار سمات «قصيدة النثر» التي تستقطب المروق والمساءلة، تبحث في أوصاله الحياة، فتستضيء بكونها المتغير، ليكون دالاً سواء على مستوى التراكم والصياغة أو على مستوى الإيقاع.

إيقاع «قصيدة النثر» يتحقق في حركة دائمة متجاذبة من خلال الحوار بين النص والقارئ، فالحوار نوع من التناغم بين النص والقراءة كنص آخر إذ لا قراءة من الصفر، يجد القارئ



نفسه مشتبكاً مع نفسه: مفاهيمه، جمالياته المعرفية، أنساقه الثقافية، وعلاقتها بثقافة التلقي، التي تطمئن إلى الاستقرار لا التغير، يأتي النقد والرفض والإعراض طبيعياً، فالقارئ يقف من جديد أمام جدل النظام والفوضى أمام شعرية المجاز المتعالي وشعرية التداخل والتماهي وكسر النوع أمام شعرية القبيلة وشعرية الفرد أمام شعرية المعنى وشعرية الدلالة، التي تفتح على شعريات أخرى خصوصاً السردية الذي أصبح صيفاً كريماً، يحمل طاقة تعبيرية وجمالية ودلالية متنوعة، تؤكد أن العناصر الدلالية وحدها تكفي لتخلق الجمال المطلوب الذي يدفع جون كوهن إلى وصف «قصيدة النثر» بأنها «قصيدة دلالية».

## من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري

حاولت تجربة الشعر الحرّ استغلال العلامة اللغوية إلى أقصى حدّ لخلق إيقاعات متعددة ومتحركة، وخرجت الشعرية العربية من رتابتها ومللها وتكراريتها الإيقاعية الحادة التي تسير في اتجاه واحد يسيطر عليها الوزن والقافية والشكل الثابت كما في القصيدة التقليدية، فكان النهر والتنغيم من أهم العناصر الصوتية التي شكلت إيقاعاً خاصاً في تجربة الشعر الحر، حيث «سمح تنوع الجمل المستخدمة بتنوع النغمات بين الهبوط - في نهاية الجملة الخبرية - واستواء في نهاية الجملة الشرطية والصعود في الجملة الاستفهامية، وهذا التنوع - بالتأكيد - يثري الإيقاع وينقله من الرتابة والملل كما أنه يسهم في تحقيق مزيد من التوتر الجمالي الذي هو عنصر من عناصر الدلالة (بالمعنى الواسع) في القصيدة»<sup>(1)</sup>.

أما «قصيدة النثر» التي قامت أساساً على مبدأ الحرية والتنعد والتناقض فقد استطاعت في بنائها الإيقاعي القائم على المعطى اللغوي أن تحفل بممارسات خاصة «تجعل الذات

(1) د. سيد البحراوي: المتجزز الإيقاعي للشعر الحر، مجلة الشعر، العدد 135، خريف 2009، ص 44.

المرسلة (المؤلف) و(المتلقي) و(القارئ) في علاقتهما بالخطاب يحضران بطريقة محايدة (Immanente) كفواصل (Dcactants) داخل كل ممارسة دلالية، أي باعتبارهما معاً من إنتاج الخطاب الأدبي، كذلك في نفس الوقت كمنتجين<sup>(1)</sup>. وقد كشفت الدراسة في إجراءاتها التطبيقية ملامح الإيقاع الصوتي الذي يخلقه المعطى اللغوي أو العلامة اللغوية في علاقتها البنائية وطريقة تردها على نحو ما غير خاضع لفرضيات ثابتة، تفرض انسجاماً ساكناً يحصر المبدع والمتلقي في ممارسة دلالية محددة.

وقد استطاعت الدراسة أن تؤكد تعددًا إيقاعيًا ناتجًا عن المعطيات اللغوية وحركتها المندفعة في حضن الحرية، تلك الحركة التي تؤكد جدل الذات والعالم وتوترات الداخل، الذات التي تبحث عن أفق مفتوح بعيد عن الجاهز الذي لا يؤول قلقًا فادحًا لذات تتحقق في الحرية المطلقة، فتتشغل في إنباتها بالإيقاع الخاص - ولا تترنم بموسيقى الغاب - الذي يكمن في المعطى اللغوي، فيكون الإيقاع هو «الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي وخصوصًا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات المعجمية التي يمكن لتردها أن يخلق شعورًا بوجود إيقاع»<sup>(2)</sup>.

لم تعد العلامة اللغوية وحدها هي المكون الأساسي للخطاب الشعري الجديد كما كانت في القصيدة التقليدية ذات

(1) أنور الرتجي: سيميائية النص الأدبي، الأدبي، الذار البيضاء: دار أفريقيا الشرق 1987، ص 101.

(2) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، الأردن: دار الشرق 2002 ص 184.

الشكل الثابت الذي لا يسمح باستغلال أية علامات غير لغوية نظرًا لنظامه الصارم المحدد بنائياً في مستواه اللغوي من حيث عدد التفاعيل والفاصلة، فيكون الناتج الدلالي لشكل واحد لا يسمح بالتعدد وبالتالي لا يفتح مجال التأويل، لكن العلامة اللغوية مع شعرية الحدائث لم تكن كافية لكشف علاقات الذات وتوتراتها وتساؤلاتها وحيرتها وحركتها وبحسها الدؤوب عن عالم جمالي متغير، فأصبحت مسكونة بالتجريب، وهي توقن بأن أهم سماتها اندفعها نحو الكتابية، وتخلصها من الشفاهية المطلقة ومعطياتها المحدودة التي تتحرك في اتجاهات واضحة، تطرح جماليات ذات إدراكات محددة، تهيمن على إنتاجها الأذن، ومن هنا «ظل نموذج القصيدة القديمة هو كل الشعر وليس سواء بحيث كانت التحولات النوعية المذكورة تتم في معزل عن شروط التلقي عن السواد الأعظم من المهتمين، لأن الإنسان العربي ظل مسكونًا بثقل مهاده الثقافي الذي يشكل الموروث الشعري قسماً واقعياً منه»<sup>(1)</sup>.

فكان طبعياً أن يكون النص الشعري العربي عبر مسيرته الطويلة منشغلاً في صيغة فضائية نصية محددة ومعروفة، طرحت بعدها الإيقاعي والتركيب للغة في فضاء تم التواطؤ عليه بين الشاعر والمتلقي على الرغم من بعض الخروقات أو الاستثناءات التي حاولت خدش هذه الصيغة الفضائية النصية المألوفة.

حاولت الشعرية الجديدة ابتداء من حركة التفعيل - نقل القصيدة من بعدها الإنشادي في الممارسة الشعرية العربية إلى بعد بصري فيقتضي من المتلقي امتلاكاً لستن تلقى جديدة تعتبر

(1) محمد الماكزي: الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافي العربي 1991، ص 176.

هذا المعطى الجديد، وهذا لا يعني - في حالة النص الشعري العربي حتى حدود الستينيات - نبذاً كلياً للسُنن الإنشادية القديمة، لأن النصوص المعنية لم تنهض أساساً على تجاهل كلي لعباد الإنشادي أو على انتصار للعين على حساب الأذن<sup>(1)</sup>.

أما قصيدة الحداثة فقد انتصرت للعين كثيراً وأيقنت أن الشعرية الجديدة ترى الجمال في كل شيء وليس هناك ما هو شعري وآخر غير شعري، فاندفعت إلى كسر الحدود بين الأنواع، ورأت أن الشعرية تكمن في التلاقي والتلاحق والتماهي، كما رأت أن علامات غير لغوية تحقق جماليات أكثر عمقاً ودلالة، تستوعب علاقات الذات المتشظية والمتراكمة تتجسد في التشكيل البصري للنص وخلق فضاء خاص من خلال استغلال طاقات العلامات غير اللغوية وأهمها إمكانات الطباعة الحديثة ومعطياتها، فانتقلت الشعرية إلى منطقة العين لتطالع عالمًا مفتوحاً رحباً لم تألفه من قبل - وإن كانت تجربة الشعر الحر قد اندفعت إليه ولكن في إطار التوازن الذي تحكمه قواعد الانضباط - خصوصاً الموسيقى - بين الأذن والعين - لتعوض المفقود الذي يصبو إليه المتلقي العربي وتحقق للذات توازنها النفسي والثقافي بوصفها مركز الدائرة لثقافتها، وفي الوقت نفسه «يُعَدّ التشكيل البصري بنية أساسية من بني الخطاب الشعري الحديث ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتاً بل بوصفه صيغاً متحركة،

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، ص 167

تتنظم وتشتغل على نحو ما يسهم في إنتاج الدلالة<sup>(1)</sup>.

إذا لم تعد الحاسة الواحدة صالحة لاستقبال نصوص الحداثة الشعرية، فاعتمد المتلقي على حاسته البصرية، محتشداً برغبة الاندماج في البناء التأويلي للنسق الإبداعي الجديد الذي تطرحه القصيدة التشكيلية، فأصبحت القصيدة «حمالة أوجه متعددة القراءة»<sup>(2)</sup>، وتجسدت «مرحلة اعتبرت فيها اللغة كسائر المواد، قابلة لأن تتحول إلى طاقة، وهي المرحلة التي أنتجت ما يُعرف اليوم بالشعر الفضائي»<sup>(3)</sup>.

وتؤكد «قصيدة النثر» شرعيتها وشعريتها من خلال احتفالها بالعلامات غير اللغوية من جهة وطريقة تشكيلها بصرياً من جهة أخرى إنها خلقت فضاء خاصاً: تفضئة النص، يشير من وجهة نظر سيميائية إلى خصوصية القصيدة - التي ينفذها عنها رافضوها - من أنواع الكتابات الأخرى وذلك لاحتوائها مجموعة من السنن تشتغل على مستويين كما يرى رضا بن حميد:

- مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار والتشكيل الخطي للتوزيع وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر في تفضئة النص.

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري، فصول، م 15، ع 2، صيف 1996، ص 99.

(2) لمزيد من التفاصيل راجع: د. عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(3) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 184.

- ومستوى ثانٍ يمثل درجة أعلى في التفضئة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوصيف جملة الثغريات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري<sup>(1)</sup>.

إذا كانت الدراسة فيما سبق قد كشفت تجليات الإيقاع في «قصيدة النثر» عبر المعطى اللغوي وأنها تحتفل في هذا السياق بكشف تجليات الإيقاع عبر علامات لغوية أخرى غير لغوية/بصرية يمارسها الشاعر عبر لعبة السواد والبياض على الصفحة البيضاء التي تشهد طرائق وممارسات جديدة لم تألفها من قبل وبالتالي تضع القارئ أمام تحول قوافي يمارس حضوره عبر حاسة البصر التي تقوم بدور البطل في إنتاج دلالة التنسيق ومعمار الصفحة التي تخضع لتواترات الذات فتشهد علاقات جدلية بين البياضات والفراغات وعلامات الترقيم والعلامات الطباعية التي تفصل بين المقاطع والنقاط والفواصل والرسومات وإجمالي الخطوط وسمكها واستخدام الصور مع النصوص، مما يشكل خطأً يدفع التلقي إلى تغيير كل أعراقه السابقة القابضة على معطيات العلامة اللغوية فقط. يمثل التشكيل البصري - لعبة السواد والبياض - فعلاً قصدياً محفوظاً بالثقلية والنوتر والجدل والحركة التي تنتاب الذات المبدعة لحظة اكتشاف العالم في حالة خاصة تكشف وعيها ومشاعرها ومخزونها النفسي مستغلًا كل أدوات اليوم أو كل ما من شأنه أن يخلق جمالاً مقصوداً أو غير مقصود في آن، فالبياض «لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعاقبه مع السواد إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة السواد والبياض بوصفه إيقاعاً بصرياً يتجه

إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكيلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلاً متخارجاً عن النص<sup>(1)</sup>.

وإذا كان إيقاع البنى العروضية أو اللغوية يتشكل عبر حركة الصوت والصمت والحركة والسكون في مسافات زمنية منتظمة أو غير منتظمة، متساوية أو متقابلة فإن الإيقاع البصري يقوم على الصوت والصمت الكتابي فالصوت هو السواد والصمت هو البياض ومن خلال علاقتهما وجدلهما يتشكل الإيقاع البصري الذي يكشف فضاء النفس وتموجات الروح والمشاعر وانفعالات الذات وحالاتها المتوترة المضطربة لحظة التطهير/لحظة الكتابة تلك اللحظة الهاربة من قبضة زمينيتها وهي تمارس فتاءها في البياض.

عندما يواجه الشاعر الجديد البياض بالسواد فإنه يكسر إيقاعاً بصرياً نمطياً فرضته القصيدة الكلاسيكية عبر استقرارها البنائي: بنية الزمان والمكان، ويحطم ألفة التلقي التي استقرت عبر آليات تقليدية محددة، مطمئنة، تقيم توازناً داخلياً، وهمياً، كما أن الشاعر الجديد يواجه الخطوط «اللون الأسود» بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ «اللون الأبيض» وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه<sup>(2)</sup>. وتشكل لعبة السواد والبياض في «قصيدة النثر» إيقاعاً بصرياً موازياً للإيقاع النفسي فالجدل

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري، ص 10.

(2) انظر: د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 47.

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري، ص 99.



بينهما جدل بين الوجود/السواد والعدم/البياض، أو بين الصوت/السواد والصمت/البياض.

وقد تنوعت العلاقة بين السواد والبياض في «قصيدة النثر» ففتحت مساحة التأويل، وأصبح القارئ منتجاً فاعلاً مشاركاً في إنتاج النص، ليسهم في ملء الفراغات، ويحرك مكونات النص كما يشاء في الوقت الذي يهرب فيه الشاعر من الحضور فيتنتج دلالات متنوعة، ويشهد إيقاعاً متحولاً متوتراً، فتدخل ذاته حالة المسألة بعدما تركت حالة الاطمئنان والقبول.

ومن خلال جدل السواد والبياض تتجلى مساحة الإيقاع البصري، إذ إن حركة السواد على البياض هي حركة الصوت على الصمت، قصدي السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت<sup>(1)</sup>، لقد اختلفت شعرية الحداثة عمومًا و«قصيدة النثر» على وجه الخصوص بحركة السواد والبياض وأصبحت من أهم تقنياتها الجمالية حتى لا تستسلم لشكل ثابت محدد فتهرب من الحصار والتقنين إلى الحرية التي تجعل النص متوترًا مليًا بالفراغات والأسئلة.

تتشكل «قصيدة النثر» بصريًا عبر وحدات خطية تبدأ بالنقطة ثم الحرف فالحروف إلى مجموعة حروف مرتبطة فيما بينها، هذه الوحدات هي التي تكون البنية الخطية وهي تشبه الفونيم وتقوم بدوره، وهو أصغر وحدة صريحة في السلسلة المنطوقة تنتج هذه الوحدات الخطية في «قصيدة النثر» نسقًا تلاحيًا وآخر انفصاليًا.

النسق التلاصقي يقوم على علاقة تركيبية تتحرك في اتجاه أفقي وفيه يهيمن السواد على البياض، يعني تغلب السواد

(1) المرجع السابق، ص 49.

وانتشاره على السطر الواحد أو على الصفحة، فتعلمو الحركة على السكون والصوت على الصمت، ويصبح في هذه الحالة الإيقاع البصري عاليًا ممتدًا متواصلًا مع تواصل اعتداد السطر.

أما النسق الانفصالي وفيه تتكون الوحدات الخطية من عدد قليل من العناصر وتكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد بحيث يمحى المحور الأفقي التلاحي لصالح محور عمودي يبرز اللاحرورية النسبية للكتابة<sup>(1)</sup>.

من أمثلة النسق التلاحي بصريًا وإيقاعيًا قصيدة (خذها ولا تخف) لشريف رزق<sup>(2)</sup>، يستخدم فيها البناء الأفقي الامتدادي والتلاصقي:

#### خذها ولا تخف

أنت أيها المتمدن الذاهل في بحيرتك الساكنة تهذي

فلا يصف هديرك إلا جنونك المفاجئ أنت الذي

يتكسر في أناة، سادر في غيك كائك في عرشك

الملكي حداد تنهض مثل نريثة، رح أيها الهادر

العتوج في خراب الدولة وأنس الهزائم كلها ولا تنس

رأسك، أيها الذاهب، خذها معك، واحفظ

الاعشاش المنثورة فيها، حتى لا تطير أنت أيها

الراحل الهاشح، في هجومك الاعشى، تسوق عائلة

الضباب تقول عن الشمس: هذه فجيعتي، رأسك.

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 95.

(2) شريف رزق: مجرة النهايات، ص 11.

هذا النسق الكتابي يشير - من خلال فيزيائيته - إلى تماهي الأشكال الأدبية، حيث يتلاحق السواد الذي تألفه العين في مطالعتها للأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة وغيرها أو فنون الكتابة عامة. وفي الوقت نفسه يؤكد تلاحق السواد وأهميته على النص سرعة الإيقاع البصري، فلا يترك الشاعر لعمين القارئ فرصة الاسترخاء، بل يأخذه في حركة متنامية وأنفاس لا هشة، وتوتر دائم، لا يخفق على الرغم من وجود علامة الترقيم الفاصلة بثيمة هذه الحركة السريعة وهذا الإيقاع البصري الصاخب المتلاحق الذي يلائم حوار الذات مع الآخر، فكان إيقاع الملفوظ من خلال بنية الحوار قد اشترك مع إيقاع الكتابة ونسقها التلاحقي، في الوقت الذي يطرح دلالة الحضور والامتلاء والخصب والحياة، فهو رحم الأرض الذي تشكل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة ولون الأرض الخصيب والسحب الجبلى بالأمطار<sup>(1)</sup>.

كما أن السواد يطرح إيقاع النفس وتدققها بلا إحجام أو عوائق، كأن الذات تسرد عالمها وفيضها في زمن خاص، لا ترغب في مناوشة أو توتر أو صد، إنها مفتوحة على طاقة هائلة من البوح، يمكن أن نسميها لحظة التطهير مع إيقاع صوتي وبصري مفتوح على المدى.

أما النسق الانفصالي الذي يعتمد على جدلية السواد والبياض - وفيه يقوم البياض بدور فاعل في تشكيل الإيقاع البصري - فقد اعتمد عليه شعراء «قصيدة النثر» لرسم تجربة نموذجية، متوترة، تقوم على الجدل، تنتج «قصيدة قراءة تخاطب

(1) انظر: رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، ص 107.

عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية، وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية أو وزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا فهي تستغل البياض مثلاً لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية<sup>(1)</sup>.

ومن أمثلة هذا النسق الكتابي القائم على جدل السواد والبياض ما فعله شريف رزق في قصيدته (جثتي المحتملة) حيث تحول في الجزء الثاني من ديوانه (موجة النهايات) من بنية التلاحق إلى بنية الاستبدال أو الانفصال، وهذه البنية الخطية هي أكثر هيمنة وسيطرة على شعرية «قصيدة النثر» حيث تُبنى على مرتكزين: منطوق ومكتوب، فيكون الأول نسقاً من العناصر اللسانية المتمظهرة صوتياً والأخرى نسقاً من العناصر اللسانية المتمظهرة خطياً، يكونان مختلفين في الوظيفة، فالأول / المنطوق تكون وظيفته الاستجابة لمنه لا يستدعي يتطلب إجابة عاجلة ومباشرة والثاني / المكتوب تكون وظيفته لمنه لا يستدعي إجابة عاجلة<sup>(2)</sup> يدخل في التأمل ويشير مشاعر الغياب والحضور، يستقطب ذاتاً تتجلى بين إيقاع الصمت وإيقاع الحركة المحكومين بترابط جدلي، وتفتح الحرية مساحته المكانية، مستجيباً لحالات التدفق أو الإحجام في المشاعر والحالات النفسية وخلجات الروح:

(1) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية في الشعر، بيروت: دار كتابات 1988، ص 93.

(2) انظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 90 - 91.

## VII

هكذا جاءت المرأة الأخرى

وفكت لي ضلوعي

فجمعتها في جيوبي

ونثرتها في جحيم

وهكذا جئت

للفراغ الذي لا ينتهي

أوزع رائحتي على الضواحي

عارياً من مساحيق الغواية

- جفتي؟

، ليست ذي جفتي فيما أظن

.....

؟.....

.....

؟.....

دعوها تتضخم

أو

دعوها تتساقط في مراسيم الفناء<sup>(1)</sup>.

(1) شريف رزق: مجرة النهايات، ص 48.

يتراجع السواد في النص ويحاصره البياض الذي يتنامى في كل أرجاء الصفحة، فيجعل من البنية الخطية شظايا، فتضيق مساحة التعبير الملفوظ نتيجة لتوتر الذات الكتابية واحتدامها وكتبها، وكأن الكتابة يشكلها الإيقاع النفسي.

إن الشعور بالفراغ والعدم الذي يحاصر الشاعر هو الذي يدفع الذات إلى الاحتفاء بالبياض وإيقاعه اللامتناهي، إيقاع التأمل والتساؤل، إيقاع الصمت والكبت، الصمت الذي يهيمن على النص ليس تغييراً للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبرز للدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفى، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يُعدّ أكثر المجالات تعبيراً عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ، تحمله من شعرة الكلمات إلى شعرة الصورة البصرية<sup>(1)</sup>، بما في ذلك الإيقاع الذي يهرب من مكونات التلفظ بالسواد وبنية الصوتية إلى إيقاع البياض الذي تشهده عين القارئ في لحظة التحلي عن عادات التوقع والحضور المتجدد إلى حضور الغياب والانشغال بالفراغ ومكوناته ودلالاته المفتوحة على وعي جديد وشعور متدفق، معاً بالتوتر والاحتمال.

شريف رزق محاصر بفراغ الوجود وعدمية التحقق فلا يطربه إلا إيقاع الصمت، إيقاع الإنصات، إيقاع البياض، فيبدأ النص باكتساح البياض في أعلاه، وكأن الفراغ يستبد به، يأتي بالمرأة التي تحولها إلى حالة متشظية أو فراغ لا ينتهي:

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 102.

## هكذا جئت

## للفراغ الذي لا ينتهي.

وكان الذات في السطر الأول تعلن احتواء الفراغ والعدم الممتد، فالسواد يعلن تحقق الذات في مراحلها الأولى: (هكذا جئت) ثم يقوم البياض إلى نهاية السطر، وفي السطر الثاني يشير الملفوظ / السواد إلى حدود الإقامة أو ضرورة التحول عبر جدل السواد والبياض، فتواجه الذات فراغًا بالقول (للفراغ الذي لا ينتهي) وفراغًا بالبنية الفضاءية، أو البياض، بياض السطر واتساع مساحته في أسفل الصفحة، وبداية الصفحة المقابلة (ص49). التي تشهد إيقاعًا بصريًا متموجًا عبر ثنائية البياض والسواد، حيث يعلن السواد حضور الذات وهي تمارس اشتباكها بالفراغ والضياء، ممتزجًا هذا السواد بتوتر النص وحركة الذات المتشظية: (أوزع رائحتي على الضواحي)، ويتقدم البياض ليجتاح باقي السطر، ويتحول الإيقاع البصري من مرحلة توتره إلى الهدوء والاسترخاء، لتعود الذات عارية من مساحيق الغواية في السطر التالي متشحة بالسواد وإيقاعه الصاخب، لتواجه أفقًا مفتوحًا على العدم والفراغ، فيسود البياض مساحة مكانية وزمنية، يتغير عبرها الإيقاع البصري بين هيمنة السواد الذي يفسح مساحة واسعة للبياض على يمين الصفحة، فيمتد البياض ويحتل نقطة ابتداء النسق الخطي للسواد، ويزيحه من موضعه وكأن العراء يجتاح عالم الذات، فتصبح جثته كما يشير السواد مشكوكًا في حقيقة وجودها:

## - جثتي؟

ينتاب الذات شك في تحققها ووجودها، يتضح عبر

مكونات السواد: علامة الترقيم / الاستفهام)، وتقدم البياض بعدها يؤكد حالة الغياب اللامتناهي، ثم يأتي السواد المحاصر بالبياض المتساوي من الجانبين مؤكدًا حالة الشك والتساؤل والنفي:

## ليست ذي جثتي فيما أظن.

عندما يقع السواد بين مساحات البياض من الجانبين فإن إيقاعه يظهر بصورة جليلة حيث تشغل عين القارئ بالملفوظ في ظل جدلية الوجود والعدم ويترجع الإيقاع البصري المتجسد في السواد عن صوته الصاخب، ليمارس حضورًا مختلفًا في جذله مع البياض، حيث تتحول البنية الخطية من نسق السواد المتلاحق في بنية الشعر إلى تقطع تلك الهيئة الخطية التي تأخذ السطور المنقوطة التي تتناوب الحضور مع البياض المسيطر، فيتحول الإيقاع البصري إلى إيقاع متقطع، أقل صوتًا بصريًا من البنية الخطية للكلمات، هذا النسق من البنية الخطية الذي يتجسد في السطور المنقوطة تجسد موقفًا انطوائيًا وقضاء معًا بأشياء نابعة من الذات، في الوقت الذي تجسد فيه هذه السطور المنقوطة حوارًا مع الذات حول إدراك وجودها وحقيقة ظهورها وغيبائها من خلال التساؤل المفتوح والمحدد في آن والإجابة التي يتناوبها الشك والقلق والنفي.

ويتحول السواد المنقوط أو السواد العثماني بالبياض في بنية استحوذت الصفحة إلى بياض عارم، وإيقاع متلاحق، هادئ، وكأن الذات تتأمل نفسها وهي تقع في مراسيم الفناء.

ومن مظاهر الإيقاع البصري الذي فتنت به «قصيدة النثر» عبر لعبة السواد والبياض إيقاع السواد والبياض المتلاحق



والبياض التام وفي هذا التشكيل البصري والإيقاعي يستخدم الشاعر بنية خطية من الكلمات تتشكل في امتداد السواد دون انقطاع أو وجود فراغات وتشكيلات بصرية أخرى، فيكون السواد بنية تلاصقية متلاحقة وفي ذلك تصبح «المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الأشكال وبنائها لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة»<sup>(1)</sup>، ويكون البياض في مساحة مستقلة على هيئة مستطيل يفصل بينهما خط المستطيل، وكأن الجدول قائم بين كتلتين نصيتين مشتبتين ومتفصلتين في آن، مما يتولد عنهما إيقاع بصري أكثر حرية وانتشاراً من إيقاع البنيات المتجادلة في حيز محكم وقصير. وفي هذه العلاقة البنائية البصرية التي تجسد شكلاً جديداً يعتمد على اكتساح السواد في كتلة نصية محددة واكتساح البياض في كتلة أخرى، يبدوان في الرؤية السطحية منفصلتين وفي الرؤية العميقة والتأمل في علاقاتهما متجادلتين في صورة مدّ وجزر، بحيث تنتج هذه الصورة علاقات متعددة داخل الفضاء النصي الواحد ومختلفة بين المساحتين، وهذه العلاقة القائمة على الجدول بين النسقين. تكشف طبيعة الأنشطة المنمجة في البناء لأن الشاعر يبني بموجبه فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي<sup>(2)</sup>.

ومن النصوص التي تجسد هذا النمط من التشكيل البصري وإيقاعه قصيدة «حيوات مفقودة»<sup>(3)</sup> لشريف رزق: حيث تبدأ

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 237.

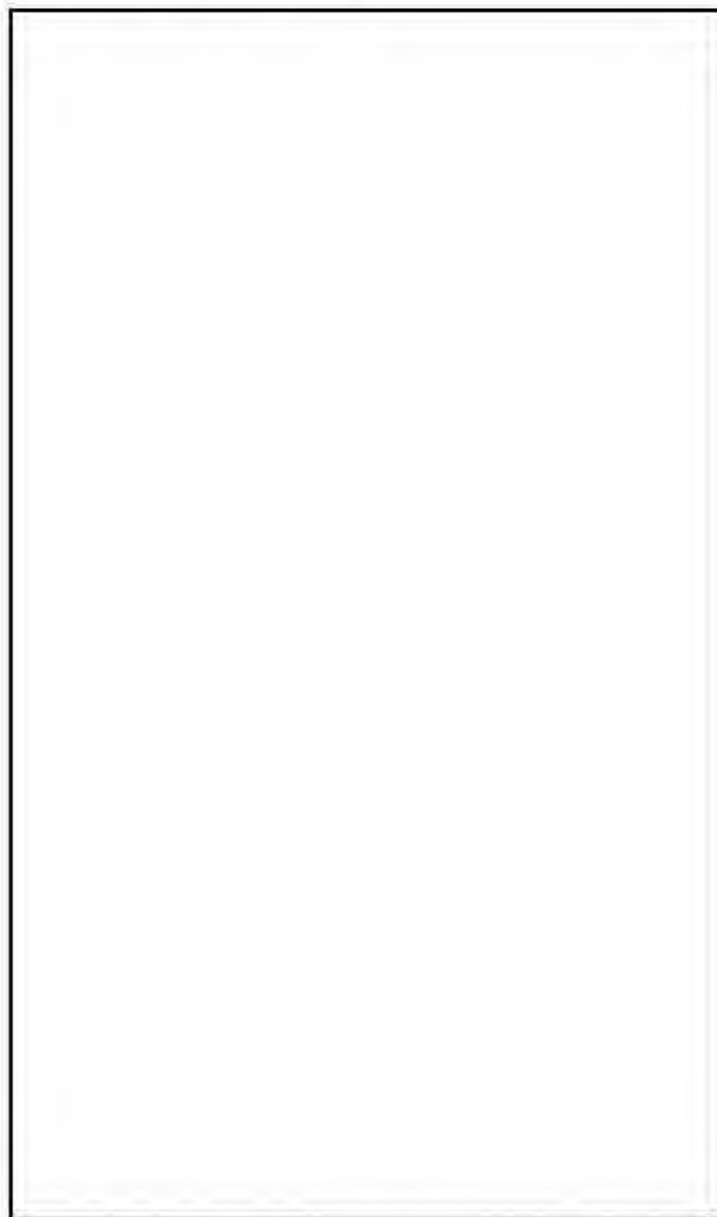
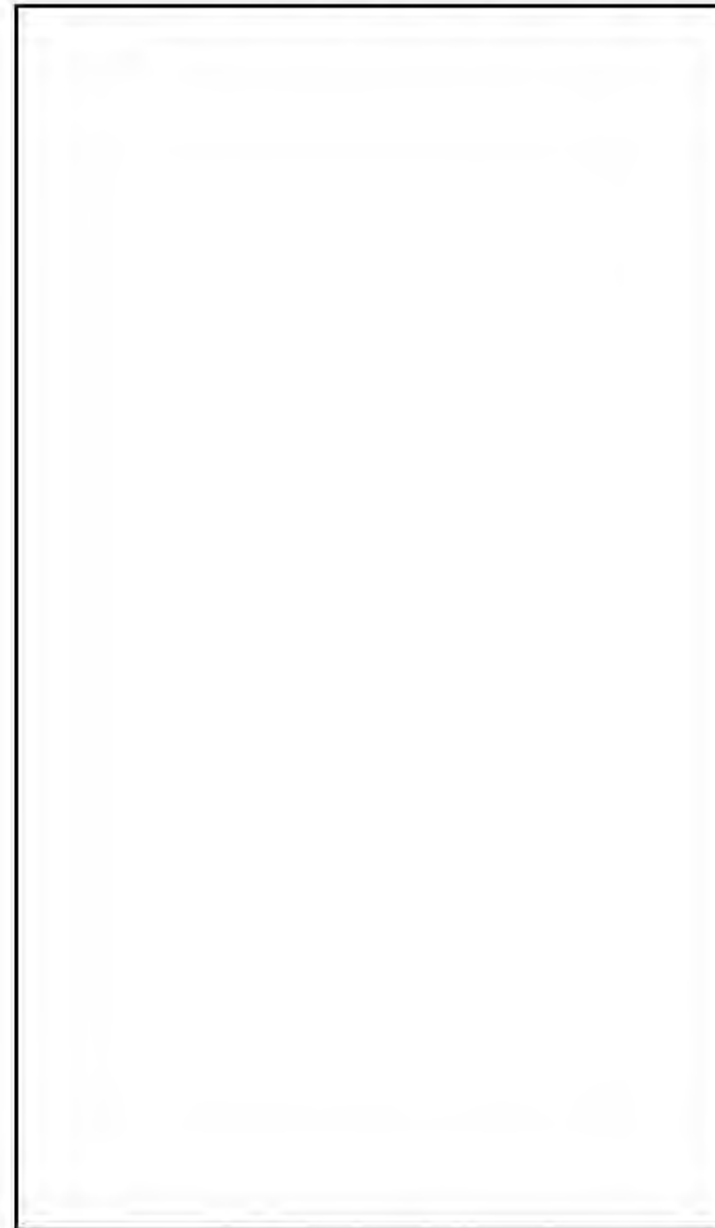
(2) انظر: المرجع السابق، ص 238.

(3) شريف رزق: حيوات مفقودة، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2003.

القصيدة بالسواد المتلاصق تمارس من خلاله الذات وجوداً شهدياً عبر إيقاع السرد الذي يؤكد استرخاء الذات بين الهدوء والتوقد في آن، فأسلوب السرد الذي تعتنقه الذات المتلفظة يفرض إيقاعاً هادئاً وبطيئاً من خلال بنيته الصوتية، حيث يعتمد على وصف الذات وعلاقتها بالموجودات ووصف الأمكنة والأشياء وهذه البنية الخطية للكلمات / السواد تنتج إيقاعاً بصرياً يتسم بالحيوية والحركة والتوتر في الوقت الذي تعاني فيه شعور النفي والغربة والعدم، فتعلن في السطر الأخير - من السواد الممتد - إقامتها بين الاسترخاء والهدوء.

يمتد الاسترخاء والهدوء إلى فضاء النص فيسيطر البياض على الكتلة الثانية من النص في الصفحة إلى أسفل - فكان الذات راغبة في مساحة مكانية وزمنية ممتدة على الفراغ الذي يتلاءم مع شعورها باللاوجود:

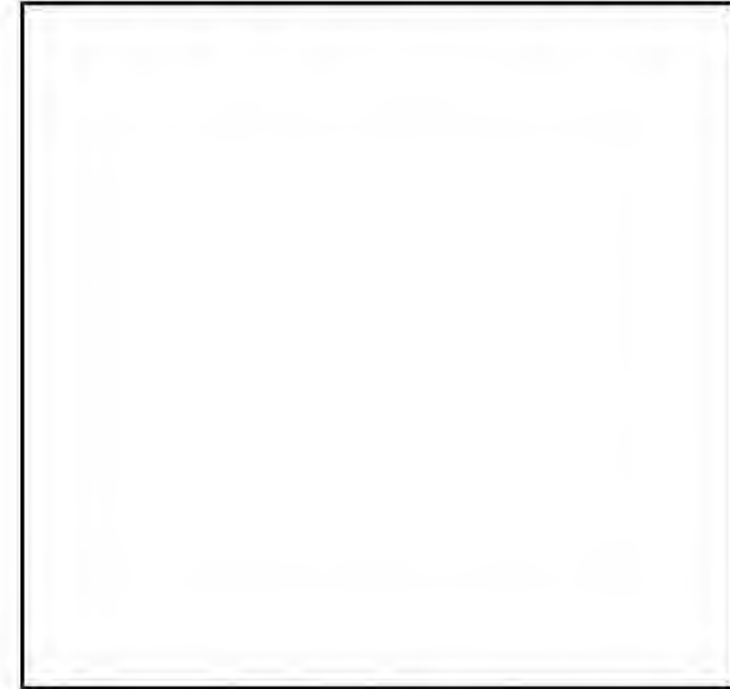
فيأتي البياض دالاً على صمتها وتأملها، ووحدتها، وانعزالها، فيكشف حالاتها التي تستأنس لهذا البياض المتكرر عبر مستطيلات يفصلها سواد تلاحي محدد وقصير، فيتقل كتلة البياض في صفحة 43 إلى صفحة 44، حيث تنقسم الكتلة البياض في الصفحة 21 مستطيلين متساويين يفصل بينهما سواد موقت تلاحي، فكان بياض الصفحة 43 لم يُعد كافياً لأضواء فراغ الذات ورؤيتها العدمية، فيمارس حضوره في ص 44 بفاعلية أكثر حضوراً وجدلاً وتوتراً.



ويمتد البياض عبر الانتقال من المستطيل الثاني في نهاية ص 44 إلى بياض تام يسود الصفحة 45 إلا سطرًا يؤكد يقين الذات بالفناء.

ينتج هذا البياض الكاسح إيقاعًا بصريًا متزنًا يحدد لبياض حركة العين وهي ترقب الحضور والغياب صبر مساحتين متساويتين يمارسان جدلاً عميقًا مع إيقاع السواد، وإيقاع الذات التي ينتابها موت موقت، فكأن البياض في تقاربه يرسم حالة الحضور والغياب، أو حالات الموت التي تنتابها على فترات

يتحول يقين الذات بالفناء في نهاية القصيدة إلى يقين تام، فيكون السقوط والانحدار، كما ترسمه حركة السواد التي انتقلت



من نسقها التلاصقي الامتدادي أو الأفقي إلى نسق كتابي منحدر، فكأن العين تشهد لحظة الانكفاء والسقوط والموت والعدم، وتشهد جناثر من خلال حركة السواد والبياض.

يستطيع القارئ الذي يتأمل هذه التجربة التي تعتمد على التشكيل البصري، أن يؤكد أن البياض يقوم بدور أكثر أهمية من الملفوظ، بل يضع القارئ أمام مرحلة جديدة من آليات التلقي، يكون فيها منتجًا، ومؤولًا لكتابة مارقة من قوانينها الشعرية المثيقة، هاربة إلى حرية الحركة التي تجعل الشعر في الصمت أكثر مما هو في الكلام، ومن هنا يتأكد في ظل شعرية «قصيدة النثر» أن «البياض ليس فعلًا بريئًا أو صملاً محايدًا، أو فضاء مفروضًا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل رائع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته - بل قل هو الهواء الذي يتنفسه النص كما ذهب كلودال»<sup>(1)</sup>.

### إيقاع النثر البصري

النثر في النسق الملفوظ بوصفه وحدة صوتية هو ضغط (stress) على وحدة صوتية في بنية الكلمة يتم التركيز عليها في حاجة نفسية أو جمالية ملحة، أو بمعنى آخر هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفح من الرئتين يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحًا عن غيره من المقاطع المحيطة به<sup>(2)</sup>.

(1) راجع: رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 10.

(2) د. سيد البحري: العروض وإيقاع الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 116.

أما النبر البصري فهو ضغط (stress) على وحدة خطية عبر سمك الخط أو حجم الحروف والأسطر بحيث تبدي مظهرًا مختلفًا في البروز فيصبح أكثر وضوحًا من غيره وهذا المظهر يمكن اعتباره أسلوبًا أو نبرًا خطيًا بصريًا يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية<sup>(1)</sup>، ويقوم النبر البصري بدور إيحائي أو دلالي يشبه الدور الذي يقوم به النبر الصوتي في التشكيل اللغوي.

وقد تعددت الوحدات المنبورة في الشعر الحديث بشكل عام<sup>(2)</sup>، و«قصيدة النثر» بشكل خاص، حيث يحدث النبر البصري في وحدة خطية قصيرة فتكون حرفًا، أو تشعل حينًا أكبر قليلًا فيصير النبر كلمة أو جملة أو مقطعًا، وبعد رفعت سلام من أكثر شعراء «قصيدة النثر» في الوطن العربي استخدامًا للنبر الصوتي بكل مظاهره. ومن أمثلة ذلك النبر البصري عبر الوحدة المعجمية أو الكلمة استخدام كلمة (تأتي) في بداية قصيدة (عراء) لرفعت سلام، حيث تم التركيز على هذه الكلمة والضغط على شكلها الكتابي/خطها حتى تحدث نوعًا من الاهتمام البالغ بوجود المفردة ودلالاتها، في الوقت الذي يحدث فيه ارتفاع في الإيقاع البصري، فتقع عين المتلقي عليها برهة من الوقت فتستحوذ على مساحة زمنية أكبر من باقي مكونات البنية النصية، فيشهد المتلقي حضورًا طاعيًا لتلك المرأة المدججة بالمرائي والمواريث والأمومة والبربري الأخير.

ثاني:

المدججة بالمرائي والمواريث والأمومة والبربري الأخير

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 238.

(2) راجع المرجع السابق، ص 237 وما بعده.

ترببهم في الذاكرة، ترعى حطامهم في جسدها أطراف  
النهار، تهدد أحلامهم الوثنية أثناء الليل، ينامون فيها  
لا لتنام الصرخات والمجانيق والسفابل، الأسوار ملغومة  
بالحراس الشاهدين، نفاقير ضال أم نفخة صدر، من  
القادم  
المريب<sup>(1)</sup>.

ويأتي النبر كلمة كما في «هكذا» في الديوان نفسه:

هَكَذَا

قُلْتُ لِلْهَآوِيَةِ انْفَتِحِي لِي،

وَأَفْتَحِينَ خِيُولَكِ الذَّهَبِيَّةَ،

وَأَتَّبِعِي لِي.<sup>(2)</sup>

ويقول سلام مستخدمًا نبر الكلمة في «طريق»:

طَرِيقٌ غَرِيقٌ يَرَاوُنِي فِي عَسَاءٍ قَدِيمٍ.

يَوْمِي لِي مُبْتَهَلًا.

(يَعْرِفُ جَيِّدًا أَنَّني ضَعِيفٌ إِزَاءَهُ)

اِسْتَعِيدُ ذَاكِرتِي<sup>(3)</sup>

(1) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000 ص 9.

(2) رفعت سلام: هكذا قلت للهوائية، ص 10.

(3) السابق ص 47، 48، 49.



وأحياناً يأتي النبر البصري جملة، تفارق البنية التي يعتمد عليها النص، رغبة في إبراز الدلالة الملحة على شعور الذات لحظة التعرية أو التطهر بالكتابة، ويختلف إيقاع النبر من جملة إلى أخرى حسب سمك الخط وحجم الحروف، فسمك الخط يقصص عن الدلالة التي يحملها في بنيته الخطية، والإيقاع البصري مرتبط بتوتر الذات وجدلها مع العالم ورغباتها النفسية، فحين تشعر الذات بخيبة أملها في تحقيق واقع هارب من الانهيار والمرارة، تنسحب من الإيقاع المتواصل أو التلاصقي الناتج عن تدفق السواد واكتساحه السطور المتلاحقة، وتستسلم إلى إيقاع البياض إلى لحظة الصمت العميق الذي تكشفه مساحة البياض في نهاية إعلان الذات إنها في حالة انتظار، انتظار ثمارها المرجوة التي يحملها المستقبل.

فالقارئ يقع على ثلاثة مستويات إيقاعية بصرية في صفحة واحدة «ص 44» من ديوان: «هكذا قلت للهاوية» حيث تواجه عينه إيقاع السواد التلاصقي ثم إيقاع البياض الذي يشكل رؤية المستقبل ثم إيقاع النبر البصري الذي يتجسد في نهاية الصفحة. وكان الشاعر قد خرج من حالة السرد والبوح والحكي والوصف - التي فرضت عليه هدوءاً إيقاعياً - إلى حالة من التأمل للوجود المعطوب أو الواقع المتهدم المنهار الذي لا تستأنس له الذات فانتشت بإيقاع البياض. وعادت ترفع صوتها وتكشف حيرتها وتوترها وشكها، فأعلنت صراخها في وجه العالم متسائلة: «من يسقيني؟».

يُنْكِنُنِي إِنْ أَصْنَعُ نَبِيذًا فَاجْزَا مِنْ الصَّمْتِ وَلَهُ إِنْ يَصْنَعُ مِنِّي ذُبًّا قَطْبِيًّا أَوْ عَرَبَةً عَشْعَرِيَّةً فَلِمَ أَذًا تَأْخُزُوا وَنَسِيتَ الْمُضْطَوْرَّةَ مَوْعِدِي عَلَى الْخَافَةِ هَلْ أَحْطُ الْآنَ عَلَى سِنِّ السُّقْرَجَلَةِ الْمُرْتَجَلَةِ أَنَا قَطِيعٌ مِنَ الشَّهَوَاتِ الشَّرِيفَةِ أَيُّهَا

الْبَرْبَرِيَّةِ السَّاجِنَةِ فَيُضِي عَلَيَّ أَوْ فِيَّ كَيْ أَفِيضُ قَارِعَةً تَحُومُ كَوَلِي وَالْجَلَابُ تَشُدُّ الشَّوَارِعَ وَتَشْرَبُ الشَّاي لَا مَوْطِيَّ قَدَمٍ لِي وَأَرْضُ اللَّهِ لَا تُثْبِتُ سِوَى الْحَسَنِ وَالْمُعِيَّةِ أَهْطُلُوهَا بِسَلَامٍ أَمِينٍ لَيْلٍ مِنَ السَّعَارِ وَالْحَيْنِ مَبْدُورًا فِي شَوَارِعِ الْإِسْقَلِ أَنْفَظُ ثَمَارِي الْمُرَّةَ الْقَادِمَةَ

مَنْ يَسْقِينِي؟

عَطَشِي مُطْلَقٌ

وَأَنَا نَسِي

وَالْبُحْرُ رَصَاصَةٌ فِي حُلْمٍ أَطْلَقَتْهَا يَدُ الْجُغْرَافِيَا أَنَا التَّارِيخُ بِلَا تَارِيخٍ لَا يَنْخَفِي الزَّمَنُ الثَّرْقَارُ وَلَا عَرَبَاتُ الْمَوْتِ الْخَيْرِيَّةُ مُطْلَقٌ نَسِيٌّ وَظَلِّي أَبْقَى مُسْتَوْفِرٌ وَأَعْضَائِي الْفُضُولُ الْفَاصِلَةُ<sup>(1)</sup>.

لقد كسر الشاعر الصوت البصري المتجسد في [من] بصوت الصمت الذي يجسد لحظة زمنية وإيقاعية فاصلة بين التأمل وعدم القناعة والشك ثم يعود النبر البصري الممتد في اتجاه الأفق وكان صوت الإيقاع الذي يحمل مرارة البحث والقطع الانتظار: «يسقيني؟»

تتجه درجة الإيقاع البصري إلى الارتفاع مع إحداث الذات الحقيقية وجودها وما تعنيه من عطش وموت، لقد تجاوزت تحققها في بنية خطية محددة على امتداد حركتها الممتدة في سواد متلاصق واختارت تجسدها في بنية خطية تستوعب انفجارها. انتقلت في بنية النبر الممتد (من يسقيني؟)

(1) رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية، ص 27.

إلى بنية أكثر سمكًا وحجمًا «ص 144 يوائم إيقاع المطلق النسبي وجدلها. مع إيقاع البياض المحيط بالنبر من أعلى ومن يمين الصفحة ويسارها وكان العطش والجفاف والموت يستوعب كل شيء حول الذات التي تشعر بضالتها أمام المطلق الكاسح.

ويرصد النبر البصري إيقاع الذات وهي تلوك محتنتها وإحساسها بالضيق، وتسمع أنين انكساراتها، لقد فطنت قدرتها أمام القتل فهيأت احتمالاتها وما تقبض عليه:

أَهْيَيْتُ نَفْسِي لِلْمَجْرُورَةِ الْقَادِمَةِ.

1. (لَمْ أَخْسِرَ - فِي آخِرِ مَجْرُورَةٍ .

2. غَيْرَ جُنُوتِي، وَخَيْبَتِي الْمُتَكَرِّرَةِ)

أَنَا الْوَلِيْمَةُ

الدائمة<sup>(1)</sup>.

أما النبر البصري المقطعي أو إيقاع النبر البصري فيشكل أعمالاً كثيرة في قصيدة النبر من أهمها ديوان (هكذا قلت للهاوية)، (كانها نهاية الأرض)، و(إلى النهار الماضي) لرفعت سلام، وهذا الأخير يتشكل كله عبر هذه البنية الخطية القائمة على نبر المقطع بصرياً وإيقاعياً في حالة متكررة، فالوقت الذي تهيمن فيه بنية السواد المتلاصق على أفق الديوان، وتقوم بنية النبر البصري بقطع هذا التلاصق أو التلاحق، لتشبيك مع بنية الفضاء / البياض لتخلق جدلاً بين بنية السرد التي تتحرك في

(1) رفعت سلام: كانها نهاية الأرض، 34 - 35.

أفقها الواصفة الحكائية، المناوشة لمعطيات واقعها، وبين النبر البصري الذي يحتوي حضورها في مساحة مكانية وزمنية خاصة، تتأمل فيها حالتها وعلاقتها بموضوعها، إنها لحظة اكتشاف لغرائزها وشهواتها الجارحة، إنها لحظة احتماء من البوار:

تَخْرُجِينَ مِنْ ذَاكَرَتِي

إِلَى جَسَدِي

كَشَفَسِ الْأَشْيَاءَ.

تَرُشِّقِينَ قَلْبِي بِنَجْمَةٍ عَفْوِيَّةٍ،

بِطَلْقَةِ الْأَمَانِ.

تَدْخُلِينَ:

آيَةً بِأَلْبَزْهَانِ.

شَاسِعٌ لَكَ، مَحْفُوفَةٌ بِالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَالْمَسَاكِينِ وَابْتِدَاءِ السَّبِيلِ الْبَائِسِينَ، هَاكُمُ قَلْبِي أَوْزَعُهُ بِالْعَذَلِ وَالْقِسْطِ، لَا يَنْقُذُ جِيْنَ تَنْقُذُونَ، هَاكُمُ ذِمِّي لَكُمْ، لَا تَرْتَوُونَ، فَاْمَضُّوا خِفَافًا مَرْفُوفِينَ، أَضْيَافِي وَأَخَوَتِي فِي الرِّضَاعِ، هَيْلًا، كَفَى، كَانَ جِيْنَ خَيْبَتِكُمْ، هِيَ أَمْرَاتِي وَوَقْتِي، فَيُلَوِّلَتِي وَلُغَيْتِي، حَطَطْتُ فِيهَا وَاحْتَمَيْتُ مِنَ الْبَوَارِ

وَحَارِجَهَا: اخْتِضَارَ.

سَوَادِقُ بِأَشْسَاجِ الْأَرْضِ مُوصَدٌّ عَلَى الْعَوْتِ

الْقَادِمِينَ<sup>(1)</sup>.

(1) رفعت سلام: كانها نهاية الأرض، 34 - 35.

إن تنوع الإيقاع البصري من خلال جدل السواد والبياض وتمند أنماط النبر البصري إنما يكشف عن استجابة لحركة الداخل عند شعراء «قصيدة النثر» وتغير حالاتهم النفسية والوجدانية وتحولاتها.

وقد أدرك هؤلاء الشعراء أن مكونات الفضاء والنص لم تفقد على إمكانات اللغة عبر إيقونات اللفظية فقط، بل رأوا أن هناك علامات سائبة، أو أيقونات خطية تحترف طاقات دلالية وإيحائية فاعلة، تجعل النص قادرًا على تخطي الحدود الضيقة للشعرية العربية التي احتضنتها الذاكرة المستقرة أعني ذاكرة التلقي.

## المصادر

- 1 - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.
- 2 - أنسي الحاج: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.
- 3 - حسن طلب: آية جيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
- 4 - حلمي سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري، القاهرة: دار الفصحى 1983.
- 5 - رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
- 6 - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000.
- 7 - سيف الرحبي: حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، كتاب دبي الثقافية، يصدر عن مجلة دبي الثقافية، العدد 31، ديسمبر/ كانون الأول 2009.
- 8 - شريف رزق: مجرة النهايات، القاهرة 1999.
- 9 - شريف رزق: حيوات مفقودة، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2003.
- 10 - كمال عبد الحميد: الوسيلة المتاحة للبهجة - فصلان في الجحيم، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

## المراجع

- 1 - أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، بيروت: دار العودة 1982، ط3.
- 2 - أدونيس: زمن الشعر، بيروت: دار العودة، ط، 1983.
- 3 - أدونيس: سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب 1985.
- 4 - أدونيس: ها أنت إليها الوقت، سيرة شعرية، ثقافية، بيروت: دار الآداب 1993.
- 5 - أدونيس: سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب 1996، ط2.
- 6 - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.
- 7 - إدوار الخراط: شعراء الحداثة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد 1997، 1999.
- 8 - الأصمعي: ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، بيروت: مكتبة دار الشروق د.ت.
- 9 - أمجد ريان: محاولة تأمل حول تجربة مدرسة الشعر الحر، مجلة الشعر، العدد 135، خريف 2009.
- 10 - امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، دمشق: دار كرم د.ت.
- 11 - أنسي الحاج: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.
- 12 - أنور الرتجي: سيميائية النص الأدبي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق 1987.



- 13 - أوستن دارين ورنيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب 1972.
- 14 - د. أيمن بكر: «قصيدة النثر» العربية، ملامح النوع وحدود التجريب، القاهرة: أريستو للنشر 2009.
- 15 - د. أيمن تيمبل: (وهم العبقرية والابتكار في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سرديّة الالتفات البصري والعقل النقدي المستعار، بحث منشور بمجلة كلية الإلهيات - المعاصر - 2001.
- 16 - د. أيمن تيمبل: شعرية الخلل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لـ«قصيدة النثر» العربية، القاهرة: أريستو للنشر 201.
- 17 - بوريس ايخنهاوم: نظرية المنهج الشكلي، كتاب نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للنشر المتحدّين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1982.
- 18 - بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، فصول م 16، ع 1، صيف 1997.
- 19 - توفيق الزبيدي: مفهوم العربية في التراث النقدي، ط2، الدار البيضاء: 1987.
- 20 - جابر عصفور: زمن الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991.
- 21 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توفال 1986.
- 22 - حاتم الصكر: ما لا تؤدّيه الصفة: المقترحات للنسائية والأسلوبية والشعرية، بيروت: دار كتابات 1993.
- 23 - حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في «قصيدة النثر»، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة 2004.

- 24 - حاتم الصكر: في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافي 2009.
- 25 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، بيروت: المركز الثقافي العربي 1994.
- 26 - سوزان برنار: «قصيدة النثر» من بودلير إلى أياض، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر/ كانون الأول 1998.
- 27 - د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
- 28 - شريف رزق: شعر النثر العربي في القرن العشرين، القاهرة: أريستو للنشر 2001.
- 29 - د شكري عياد: موسيقى الشعر، القاهرة: دار المعرفة 1978، ط1.
- 30 - صلاح السروي: «قصيدة النثر»، دراسة نظرية تطبيقية، القاهرة: تقرو للنشر 2009.
- 31 - صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، م 1، بيروت: دار العودة.
- 32 - عبدالعزیز موافي: «قصيدة النثر» من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة.
- 33 - عبد الناصر هلال: الخروج واشتعال سوسنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات 1989.
- 34 - عبد الناصر هلال: كلما مرت على دمي ارتبكت، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي 1998.
- 35 - عبد الناصر هلال: امرأة يروق لها البحر، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب سلسلة إشراقات 2000.

- 36 - د. عبدالناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2005.
- 37 - عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2000.
- 38 - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.
- 39 - عبد الناصر هلال: الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفئة الذاكرة، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.
- 40 - د. عزت جاد: الإيقاعية، مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»، القاهرة: دار الفكر العربي 2002.
- 41 - د. علاء عبد الهادي: «قصيدة النثر» والتفات النوع، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.
- 42 - العماد الأصهباني: خريدة القصر، ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأديب إلى معرفة الأريب، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار المعارف الإسلامي 1993.
- 43 - د. فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف 1984، ط3.
- 44 - د. لطفي عبد البديع: بعد الحداثة صوت وصدى، إصدار خاص، جدة: النادي الأدبي، يونيو/حزيران 2003.
- 45 - لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ج2، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب 1989.
- 46 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر في المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر 1990 ط.
- 47 - محمد الرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1987.
- 48 - محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

- 49 - د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- 50 - محمد العباس: ضد النكارة شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 200.
- 51 - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1995.
- 52 - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.
- 53 - د. محمد عبدالمطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999.
- 54 - د. محمد عبدالمطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلافة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009.
- 55 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافي العربي 1999.
- 56 - د. محمد التويهي: قضية الشعر الجديد، القاهرة: دار الفكر 1971 1974، ط4.
- 57 - د. محمود الضبع: «قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 2004.
- 58 - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العربي الجاهلية والعصور الإسلامية، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر 1981، ج1.
- 59 - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان 1974.
- 60 - د. مراد عبدالرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو

- نسق منهجي لدراسة النص الشعري، القاهرة: الهيئة العامة  
لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد 50، أبريل/نيسان 1998.
- 61 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم  
للملايين 1974، ط 4.
- 62 - نور ثروب فراي: تشويح النقد، ترجمة محمد عصفور،  
عمان: الجامعة الأردنية 199.
- 63 - د. تدير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ط 2،  
كتاب النادي الأدبي بجدة 47، أبريل/نيسان 1988.
- 64 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم  
للملايين 1974.
- 65 - نزار قباني: الأعمال الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني  
ج 2، 1978.
- 66 - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: فتح أحمد،  
القاهرة: دار المعارف 1985.
- 67 - يوري لوتمان: اللغة العليّة، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد  
درويش، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 1995.
- 68 - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، بيروت: دار الطليعة  
1978.

## دوريات.

- 1 - إبداع، العدد الثالث، مارس/آذار 1998.
- 2 - أخبار الأدب 1993.
- 3 - أخبار الأدب، اتحاد الكتاب المصريين، العدد 55، ملحق  
يوليو/حزيران 2002.
- 4 - الأهرام، ملحق الجمعة 9/8/1996 صفحة الثقافة.
- 5 - الأهرام، ملحق الجمعة، 9/8/1986، صفحة الثقافة الشعر  
المصرية، العدد 87، صيف 1997.

- 6 - الشعر العدد 133، ربيع 2009.
- الشعر، العدد 135، خريف 2009.
- 7 - مجلة علامات، ج 12، م 3، يوليو/حزيران 1994.
- 8 - علامات، ج 52، م 13، يوليو/حزيران 2004.
- 9 - فصول، م 15، ع 2، صيف 1996.
- 10 - فصول م 16، ع 1، صيف 1997.
- الكرمل، العدد 14، شتاء 1984.
- الكويت عدد 165، يونيو/حزيران 1990.
- نزوى العدد الخامس عشر 28/6/2009.
- جريدة النهار اللبنانية، 8/6/1978.
- الوحدة، العدد 5/8/59، يوليو/أغسطس - تموز/آب  
1989.

[www.elaph.com/lelaphweb/lelaphfile2..615](http://www.elaph.com/lelaphweb/lelaphfile2..615)

[www.elaph.com/lelaphweb/lelaphfile2..615116134.ht](http://www.elaph.com/lelaphweb/lelaphfile2..615116134.ht)